

Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI

PRIMERA PARTE Concepto de metateatro

1. Metateatro: un concepto emergente en el último cuarto del siglo XX	4
1.1. Un género dramático de larga tradición	5
1.2. Una tradición subversiva	19
2. Concreción del concepto en la última década del siglo XX.....	37
2.1. <i>Metateatro, teatro en el teatro y mise en abyme</i>	38
2.2. El metateatro como un asunto de niveles dramáticos.....	41
2.3. El mundo del teatro como variedad metateatral	51

SEGUNDA PARTE Evolución de la fórmula hasta el último tercio del siglo XX

1. Cervantes: primer teórico metateatral	53
1.1. Representaciones e improvisaciones en <i>El Quijote</i>	56
1.2. Burlas y parodias en algunas muestras del teatro cervantino	61
2. Metateatro áureo.....	65
2.1. <i>Lo fingido verdadero</i> , de Lope de Vega.....	74
2.2. <i>La vida es sueño</i> , <i>El gran teatro del mundo</i> y las mojigangas, de Calderón de la Barca.....	80
3. El camino hacia el siglo XX: el metateatro en los siglos XVIII y XIX.....	88
4. El metateatro en el siglo XX.....	90
4.1. Metateatro de preguerra.....	90
4.2. Metateatro desde la posguerra hasta 1975.....	99
5. El metateatro a partir del proceso de transición y democracia.....	103

TERCERA PARTE
El metateatro en el último teatro español
desde la Transición al teatro actual

Bloque 1.º
El mundo del teatro

1. Compañías de teatro	
1.1. Una revolución dentro de una obra de teatro	
Figurantes, indigentes y oficinistas - La rebelión contra los dictados del poder - El fracaso de la revolución.....	107
1.2. Compañías ambulantes: el teatro de los piojos y la carcoma	
Todo el mundo es un teatro y todos los hombres y mujeres, histriones – Viajes en el tiempo y retablos cervantinos.....	157
1.3. Seis directores y dos directoras de escena al límite	
Un experimento falso y tres perversos - Directores que ponen al límite a sus actores y actrices.....	226
1.4. Actrices	
De divas y actrices acabadas - Monólogos de actrices cuya vida es un teatro - Actrices y pícaras del Siglo de Oro.....	261
2. Personajes de teatro	
2.1. El conflicto actor/personaje.....	281
2.2. Personajes teatrales.....	304
2.3. Personajes históricos	
Vencedores y vencidos - Sátira política.....	320
3. Dramaturgia	
3.1. La marginalidad de la autoría teatral.....	355
3.2. La problemática del proceso de creación.....	363
3.3. Relación entre el teatro y el poder.....	374
3.4. El intervencionismo del autor.....	387
3.5. Homenajes a dramaturgos de épocas anteriores	390

Bloque 2º El teatro del mundo

1. La sociedad del malestar y la violencia	
1.1. El problema de la incomunicación y la memoria.....	393
1.2. El malestar y la insatisfacción de una sociedad impersonalizada.....	406
1.3. La violencia: pederastia, torturas, xenofobia y violencia de género.....	413
2. La memoria histórica del siglo XX	
2.1. Muertos vivos que resisten al olvido.....	444
2.2. Traumatizados por la educación franquista.....	456
3. Máscaras, farsas, circo y charlas científicas	
3.1. Máscaras, muñecos y circo.....	460
3.2. Experimentos científicos	463
CONCLUSIONES	467
ÍNDICE DE OBRAS ESTUDIADAS	481
BIBLIOGRAFÍA.....	489
4. Estudios sobre teoría teatral y metateatral.....	489
5. Estudios sobre teatro español.....	492
6. Otras obras de teatro estudiadas como referencia para el concepto de lo metateatral.....	504
7. Páginas electrónicas.....	508
8. Ediciones digitalizadas de revistas y bases de datos.....	509

PRIMERA PARTE

Concepto de metateatro

1. Metateatro: un concepto emergente en el último cuarto del siglo XX

De sobra es conocido que el fenómeno metateatral se halla presente desde los inicios del género dramático en las comedias y tragedias griegas, pero no empieza a ser estudiado hasta que en 1963 Lionel Abel titulara como *metateatro* su famoso libro acerca de un tipo de drama que él consideró el relevo de las tragedias antiguas¹. Pero es a partir de los años setenta cuando el metateatro llama la atención de los estudiosos del género y comienza a ser objeto de diversos acercamientos más o menos sistemáticos, habida cuenta de la necesidad de atender a un fenómeno artístico cada vez más persistente en las obras de los grandes renovadores de la escena teatral europea del siglo XX, como Luigi Pirandello, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Edward Albee o Peter Weiss, entre otros.

Diversos investigadores estudiaron las nuevas manifestaciones artísticas o las renovaciones realizadas en todos los ámbitos del arte bajo el marbete de la posmodernidad y que pretendían dar respuesta a un cambio en la sensibilidad global. Entre estas respuestas al nuevo paradigma intelectual se encontraba y se encuentra la metaficción, fenómeno ampliamente estudiado en novela², que utiliza William Gass por primera vez, en 1970, para referirse a un subgénero de la ficción contemporánea³. Para el caso del teatro, contamos, entre otros, con estos cuatro estudios que he tomado como referencia: el ya citado *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, de Lionel Abel (1963); *Metafictional Characters in Modern Drama*, de June Schlueter (1979); *Métathéâtre et intertexte*, Manfred Schmeling (1982); y *Drama, Metadrama and Perception*, de Richard Hornby (1986).

Los cuatro parten de la apabullante presencia del metateatro en el siglo pasado, aunque no renuncian a retrotraerse hasta los inicios del género para rastrear el origen, función y evolución de los recursos metadramáticos a lo largo de los diferentes períodos

¹ Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (1963).

² “Sobre esta base, los recursos más obviamente posmodernos incluyen: un nuevo uso existencial u ‘ontológico’ de perspectivismo narrativo [...]; duplicación y multiplicaciones de comienzos, finales y acciones narradoras [...]; la tematización paródica del autor; [...] tematización del lector [...]; el tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación [...]; autorreferencialidad y ‘metaficción’ como medio de dramatizar la inescapable circularidad [...]; ‘narrador indigno de confianza’” (Calinescu, 1991, 293).

³ El artículo en el que W. Gass menciona este concepto es “Philosophy and the Form of Fiction”, en *Fiction and the Figures of Life* (1979) (en Cifre Wibrow, 2005, 50).

históricos. Cada uno de estos trabajos aborda el fenómeno teatral desde diferentes puntos de vista dependiendo de sus hipótesis de partida. Podríamos decir que Abel y Schlueter, los primeros cronológicamente, consideran al metateatro moderno una evolución del tópico barroco del *theatrum mundi* que, una vez despojado de su carga religiosa, se emparenta muy adecuadamente con el pesimismo nihilista y existencial de mediados del siglo XX fruto de los belicosos acontecimientos. En cambio, Schmeling y Hornby afrontan el tema de forma más moderna viendo en estos recursos metateatrales una intención subversiva y un objetivo extrateatral como es el cambio en la percepción de la audiencia. El teatro dentro del teatro o la ruptura de la ficción persigue revelarnos la verdad oculta de unas determinadas circunstancias: de la misma manera que se nos desvelan los mecanismos convencionales de los que se sirve el teatro así también nos enteramos de sucesos históricos ocultados o situaciones injustas. Por otro lado, esa visión doble o dislocada que se produce en la audiencia al hacérseles evidentes los mecanismos de la construcción teatral es el primer paso hacia la concienciación de cómo percibimos nuestra realidad; esta es la experiencia metadramática, en palabras de Richard Hornby, fin último del metateatro.

En definitiva, estos estudiosos del metateatro, considerando el libro de Abel heterogéneo y asistemático, creyeron necesario completar o continuar la labor del ideador del término para que este nuevo concepto se convirtiera en una útil herramienta de análisis del teatro europeo de mediados del siglo XX.

1.1. Un género dramático de larga tradición

El momento fundacional del término *metateatro* ha sido señalado por investigadores más recientes del género como Briosos Santos⁴, García Barrientos⁵, Abúin González⁶, Patrice Pavis⁷ o Richard Hornby⁸.

⁴ Briosos se refiere a L. Abel (1963) como el inventor del término metateatral: “Aunque no pretendo definir aquí el *metateatro*, sí recordaré su descubrimiento por Lionel Abel en 1963 como un ‘género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales’” (2005, 163). No obstante, a continuación aclara que no lo considera un género teatral: “Señalaré que dudo de que se trate de un género o subgénero, pues considero que estamos ante una modalidad –en las piezas que lo siguen estructuralmente, como el auto *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca– o de un fenómeno, en las obras que incluyen sólo ocasionales secuencias metateatrales o asomos al problema” (2005, 163).

⁵ “Abel (1963), que es precisamente el acuñador del término” (2001, 234).

⁶ “Adoptaremos en este capítulo una definición de *metateatro* un tanto alejada de la ‘pionera’ de Abel (1963)” (1997, 199).

⁷ Quien asegura que Abel es “al parecer, forjador del término” (2002, 289).

Como afirma Richard Hornby, L. Abel nunca define verdaderamente el término *metateatro*, pues su libro es una compilación de artículos muy heterogéneos sobre las obras que a lo largo de todos los períodos históricos él considera metateatrales: “Although original and striking, is actually a collection of only loosely connected essays, of which only about half actually deal with metatheatre -which is never *clearly* defined” (1986, 31).

En la introducción a su libro, Abel advierte del nacimiento de un nuevo tipo de teatro moderno que rompe con los presupuestos de la tragedia clásica y predominará en el futuro. Considera la urgencia de elegir un término para identificar esta nueva corriente teatral debido a la profusión con que es cultivada; aunque, por otro lado, y saliendo al paso de posibles críticas, reconoce la posibilidad de elegir otro término de entre un sinnúmero de opciones:

I have also given a name to the kind of plays which have been, and will be, I think, important to us. Perhaps a better name than the one I elected for can be suggested. I do not insist that the name I have proposed ought to be adopted. But I do insist that the kind of plays I have designated as metatheatre needs designation (1963, vii).

Insiste en la necesidad de tomar en consideración este tipo de obras, puesto que no se puede obviar que existen y que configuran un nuevo género teatral y, por tanto, merecen una nueva denominación: “Plays of this type, it seems to me, belong to a special genre and deserve a distinctive name” (1963, 60). A estas obras que son la manifestación o la realización concreta del género *metateatro* las llama *metaobras*: “Plays of the kind I have in mind exist. I did not invent them. However, I shall presume to designate them. I call them metaplays, works of metatheatre” (1963, 61).

Estas metaobras deben mostrar la vida como teatralizada, que para Abel significa la plasmación de que el mundo es un escenario y la vida es un sueño: “The two concepts I have defined the metaplay: the world is a stage, life is a dream”, conceptos que no enuncia hasta la página 83 a propósito del dramaturgo Jean Genet, y que repite en la página 105 cuando trata de Bertolt Brecht. Shakespeare y Calderón representan exactamente, a juicio de Abel, estas dos ideas en contraposición con los más modernos Genet, Beckett y Brecht que, no obstante, siguen siendo considerados metateatrales y para cuyo análisis utiliza indistintamente los términos de *metateatro*, *metaplay* y *play-within-a-play*.

⁸ Quien afirma el carácter fundador del citado estudio: “Lionel Abel's seminal book” (1986, 31).

Este investigador presta atención principalmente a Shakespeare, con su *Hamlet*, y a Calderón, con *La vida es sueño*, porque, desde su punto de vista, estos autores son los iniciadores del metateatro⁹. De hecho, para L. Abel, Hamlet es uno de los primeros personajes autorreferenciales: “Certainly Hamlet is one of the first characters to be free of his author’s contrivances” (1963, 58).

El descubrimiento de este autor es que los personajes metaficcionales se caracterizan principalmente por actuar como dramaturgos en sus obras de teatro. Estos personajes-dramaturgos, en primer lugar, se rebelan contra el destino que se ha dispuesto para ellos y, además, dirigen el comportamiento de los demás personajes. Así, Hamlet se rebela contra su misión de vengar a su padre matando a su tío y esta intención subversiva del personaje es considerada por Abel como una incapacidad por parte de Shakespeare para crear una auténtica tragedia, en su afán por oponerse al sistema establecido, dentro de un contexto histórico, según Abel, de mayor liberalismo. La personalidad de Hamlet también es compartida por Próspero, de *La tempestad*, obra cuya cita final le aporta a Abel la justificación para considerarla metateatral: “We are such stuff as dreams are made on”, lo cual nos vuelve a remitir a los tópicos del mundo como escenario y la vida como un sueño, característicos de las piezas metateatrales.

Por otro lado, esta independencia de los personajes respecto de su destino trágico se puede comprobar asimismo en que muchos de ellos trascienden los límites que los autores reales les han impuesto dentro de su obra de teatro para aparecer en otras obras o incluso en otras manifestaciones artísticas.

Observando las mismas premisas que para Shakespeare y Calderón, Abel estudia los conceptos del mundo como un escenario y la vida como un sueño en determinadas obras de varios autores de mediados del siglo XX y que, en el momento en que Abel escribe su libro, están protagonizando la renovación del teatro europeo. Se trata de creadores como Jean Genet y Samuel Beckett. En cuanto al primero de ellos y su obra *El balcón*, Abel la considera una metaobra o *metaplay* porque el burdel donde se desarrolla la acción se convierte en un escenario en el que los clientes representan unos papeles como parte del juego que se incluye en los servicios contratados. Según Abel, el metateatro debe tener implicaciones ideológicas, tales como cuestionar los valores impuestos. Por tanto, *El balcón* estaría más cerca de la tragedia que del metateatro, ya que, como en la tragedia, los personajes no se rebelan contra lo establecido: los

⁹ “The dramatic form which they initiated” (1963, 79).

revolucionarios de *El balcón* no realizan sus pretensiones, no convierten en realidad sus preocupaciones ideológicas, sino que se resignan y aceptan su desgraciado destino del mismo modo que los personajes de la tragedia. En este sentido, y desde el punto de vista de Abel, Shakespeare sería más moderno que Genet.

Esperando a Godot y *Final de partida*, de Samuel Beckett, sí son consideradas plenamente metateatrales porque cumplen uno de los dos requisitos anteriormente enunciados que es el de mostrar la vida como una obra de teatro: “They conform to the kind of dramatic work I have designated as metatheatre: what makes them so special is that life in these plays has been theatricalized [...] but by the mere passage of time, that drastic fact of ordinary life” (1963, 85). Para Abel, la enfermedad y la debilidad de los personajes beckettianos, así como el extraño comportamiento que de esta incapacidad física se deriva, es la teatralización, la representación de la acción del tiempo sobre las personas: “Characters are themselves the scenes of an invisible action: the action of time” (1963, 85).

Abel concluye que la tragedia clásica y el metateatro constituyen dos géneros teatrales que han convivido durante largo tiempo, aunque el metateatro tiende a tomar el relevo del género clásico:

So there are two trends in contemporary drama: one going back to the Shaw of *Don Juan in Hell* and *Saint Joan*, to Ibsen’s *Peer Gynt*, and still further back to Shakespeare and Calderón; the other springing from the realistic period of Ibsen’s so-called tragedies (1963, 112).

La tragedia supone la asunción de los valores establecidos, ya que los personajes han de aceptar su destino; por el contrario, en el metateatro, los personajes no hacen lo que se les encomienda, sino que se rebelan. De esta revolución del personaje trágico en la obra metateatral surgen implicaciones más trascendentales como el cuestionamiento del orden establecido, mencionado anteriormente. El metateatro, así, vendría a relevar a la trágica clásica y el emparentamiento de estos dos géneros teatrales es tan claro que en la página 113 de *Metatheatre* Abel establece una serie de equivalencias o continuidades entre ambos, de la que se infiere que el metateatro es la forma dramática más acorde con una mentalidad moderna, puesto que cuestiona lo establecido y su fin es replantearse el sistema heredado.

Abel, incluso, llega a defender el poder claramente subversivo de las metaobras de Shakespeare frente a las de autores del siglo XX como Jean Genet o Bertolt Brecht cuyos provocadores actos en la escena no cuestionan los valores establecidos tan

abiertamente como el dramaturgo inglés. Toma como ejemplo a Brecht para hacer notar que, a pesar de la adscripción comunista del dramaturgo alemán, este se resiste a usar un tipo de teatro realista que sería el recomendado por la doctrina de izquierdas, con el fin de servir a sus propósitos propagandísticos. Brecht, en cambio, emplea recursos metateatrales en el sentido de que se esfuerza por que los actores y las acciones del escenario aparezcan como no reales a través de sus ya conocidos recursos para el distanciamiento crítico: el histrionismo de los actores, los carteles o la música. La realización concreta del metateatro en manos de Bertolt Brecht muestra que su claro interés crítico anticapitalista encuentra un mejor medio de expresión en este género teatral, cargándolo así de un poder subversivo que harán notar la mayoría de los teóricos del fenómeno que estamos estudiando.

Este carácter subversivo de los personajes teatrales de mediados del siglo XX también es destacado por June Schlueter, quien en su obra *Metafictional characters in Modern Drama* trata de dar explicación a la abundante presencia de este tipo de figuras. Del mismo modo que Abel, J. Schlueter en su libro habla de un tipo de obras donde los personajes se saben entes ficticios y quieren rebelarse contra el destino que el autor les ha impuesto. La diferencia con los personajes-dramaturgos de Abel es que los de Schlueter son más conscientes de que pertenecen al mundo de la ficción. A estos personajes los llama *metaficcional* y constituyen una corriente de literatura llamada *autoconsciente* que corre paralela al realismo y se origina, como es bien sabido, en el teatro. Los elementos que aportan esta autoconsciencia al género dramático son, en primer lugar, los coros de las tragedias griegas y, más adelante, las propias convenciones del teatro isabelino y jacobino: prólogos, epílogos, apartes y teatro dentro del teatro¹⁰. Estos elementos son autorreferenciales porque sirven para recordar a la audiencia que toda representación teatral pretende imitar la realidad aunque la pieza no lo manifieste abiertamente: “To remind the audience that is watching a play which, while pretending to be reality, is not” (1979, 2).

La inclusión de estos recursos implica que se hable del propio género teatral o del transcurso de la propia representación. En el teatro moderno, es normal encontrar personajes que discuten y cuestionan las ideas de su autor, el modo en que se está

¹⁰ J. Schlueter necesita aclarar que cualquier ruptura de la ficción se considera metaficción para poder incluir al coro griego dentro de los recursos metateatrales, y así dice: “If any purposeful breaking of the dramatic illusion may be called ‘self-consciousness’, then the chorus of Greek tragedy would represent the earliest extant evidence in Western drama of a playwright’s artistic awareness” (1979, 2).

desarrollando la pieza de teatro o incluso que teoricen sobre el propio género teatral, comunicando de este modo a la audiencia que se saben personajes de ficción. Estos ejemplos de descuido de la integridad de la ficción son tan abundantes en el arte moderno que llega a ser una de sus características definitorias: “All these instances of disregard for the dramatic illusion are only related to the phenomenon of self consciousness which characterizes so much modern art” (1979, 3).

Al mismo tiempo, los elementos metaficcionales convierten al arte autorreflexivo o autoconsciente en pretendidamente antirrealista, dotándolo de cierto carácter revolucionario. Schlueter cita a críticos como Robert Alter o Alan Robbe-Grillet, quienes definen el arte autorreferencial en oposición al realismo, señalando que la mayoría de las revoluciones en arte han surgido buscando superar el mimetismo, en el cual se produce la paradoja de que cuanto más pretende acercarse a la realidad más la falsea¹¹. El arte autorreflexivo, en cambio, en su intento por apartarse de este realismo falsario se repliega sobre sí y convierte su forma en el propio contenido de la obra de arte. Desde este punto de vista, el arte autorreferencial sería una provocación lanzada contra el realismo al que desafía cuestionando su modo de representación de la realidad.

Schlueter es consciente de que la autorreferencialidad se retrotrae varios siglos y se refiere a L. Abel, quien, como dije más arriba, establece que Hamlet es uno de los primeros personajes metaficcionales. Sin embargo, la necesidad de atender a este fenómeno autorreferencial en el siglo XX viene dada por su abrumadora presencia en muchos trabajos de Europa y Estados Unidos:

What makes the concept of self-consciousness especially modern is the great outpouring of such works in this century, and particularly since the period between the wars, in virtually every European country and the United States (1979, 4).

La causa de la profusión con que el arte autoconsciente se extiende en la contemporaneidad es que esta estética significa la representación del convulso momento cultural e ideológico de la segunda mitad del siglo XX: “Self-conscious art is [...] a correlative for the complex intellectual and philosophical temperament of our age” (1979, 4). Schlueter define el temperamento ideológico del siglo XX como una curiosidad intelectual que se materializa en conocer el origen de todo –del comportamiento humano y también del arte– de manera que la estética que se introspecciona para hablarnos de su origen satisface esta necesidad. Sin embargo, esta

¹¹ “A work of art comes closer to the truth of reality when it does not pretend to be what it is not, but rather declares itself to be what it is” (1979, 3).

curiosidad intelectual solo es un indicio del asunto que más ampliamente trata nuestra contemporaneidad: la dificultad de distinguir entre la realidad y la ficción, lo que desemboca en el relativismo, característica del complejo filosófico que anima al siglo XX:

Modern man, having experienced the revolutions of Darwin, Freud, and Einstein, as well as the catastrophes of world war, is no longer able to accept the spiritual, moral, and social traditions of the world which he must confront. The absolutes which once informed mankind with a sense of certainty have dissolved into a relativistic vision, relegating reality to a position as subjective as the individual perceptions now believed to create it (1979, 5).

Así pues, el siglo XX está centrado en la dificultad de definir las relaciones entre realidad y ficción, ya que, como se mencionaba en la cita anterior, tras las dos guerras mundiales, el mundo tal y como se conocía queda desmantelado, los valores absolutos disueltos y la realidad es relegada a un relativismo en el que todo es creación de la conciencia humana. Puesto que todo es pura recreación e invención del ser humano, la distinción entre realidad y ficción se torna un problema y esta idea es la que el metateatro se encarga de transmitir: “Metatheatre gives by far the stronger sense that the world is a projection of human consciousness” (1963, 113). Tenemos, pues, dos puntos en común en estos autores que están separados por casi dos décadas: la gran presencia del arte autorreferencial en el siglo XX –y que no significa que se haya originado precisamente en el citado siglo–; y que este arte, haciéndose eco del relativismo surgido en la mitad del siglo XX, transmite la idea de que no existe la realidad objetiva, sino que esta es una proyección de la conciencia humana (ideas que, por otra parte, nos remiten a *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, y a *La tempestad*, de William Shakespeare).

Y es el personaje dramático quien encarna a la perfección esta difuminación del límite entre la realidad y la ficción. Este ente imaginario está conformado por una faceta ficticia, procedente de la imaginación de su creador, y otra faceta real que le aporta el actor o actriz que lo encarna.

Por otro lado, las teorías psicológicas del momento proclaman la crisis del concepto de personalidad al considerar esta como creación de nuestra propia conciencia. Esta dificultad para diferenciar entre nuestra auténtica personalidad y lo que es fruto de la subjetividad, ese desfase entre la realidad y la ficción, emparenta la identidad humana con el personaje metafictional, metáfora de la existencia real individual: “The modern

age has introduced additional complexity into our conception of identity, and in a sense has brought life and drama closer together” (1979, 10).

El personaje metaficcional es consciente de que su existencia procede y depende de la imaginación de un autor:

The result of a playwright’s calling attention to the actor *qua* actor is an awareness *on the part of the audience* of the similarity between the real-life individual and the dramatic character. For emphasising the rift between the essential self (the actor) and the role-playing self (the character), the playwright immediately suggests the loss of identity experienced by modern man as well as a sense of the artificiality of theater and the essentially dramatic quality of life (1979, 13-4).

Al saberse producto de la ficción, la figura metateatral transmite esa angustia existencial a la audiencia. De este modo, la problemática acerca de la naturaleza del personaje y su autonomía respecto de su creador se convierten en el tema de la obra.

Para analizar este tipo de personajes, Schlueter se fija en las obras y autores metateatrales de los años posteriores a la II Guerra Mundial¹² donde el elemento autorreferencial, que es esencial, se utiliza como correlato del sentir intelectual de mediados del siglo XX. Los autores y obras que analiza Schlueter son, en definitiva, los considerados grandes renovadores del teatro europeo. Desde esta postura, el metateatro vendría a poner nombre a un nuevo tipo de dramas que tienen voluntad de desvelarnos alguna de las contradicciones políticas que se viven en ese convulso momento histórico. En este sentido escribe Robert Brustein su *Theater of Revolt*, cuya tesis es que a mediados del siglo XX ha surgido en Europa una serie de autores que cultivan el teatro que él ha llamado “de la revolución”.

Schlueter comienza por la década de los veinte con Pirandello, considerado el iniciador de una nueva forma de hacer teatro: “Pirandello is symbolically, if not chronologically, the point at which a new form of drama emerged” (1979, 19). Para Schlueter, el teatro del italiano trata fundamentalmente de la relación entre realidad y ficción¹³, tema que se concreta en cada una de las obras en asuntos relacionados con el relativismo de la verdad, la multiplicidad de la personalidad y la división entre arte y vida. En definitiva, su teatro representa la tensión constante entre la fijeza del arte y la volubilidad de la vida real, y esta tensión encuentra su mejor materialización en el personaje metaficcional: “They serve as symbols of the playwright’s concern with the

¹² “The fictive beings discussed here are all products of the post-World-War-II years” (1979, 26).

¹³ “Virtually all of Pirandello’s plays reflect the artist’s nearly obsessive preoccupation with the relationship between reality and illusion” (1979, 20).

multiple facets of the relationship between reality and illusion” (1979, 21). El prototipo de este tipo de figuras es el protagonista de *Enrique IV*, pieza en la que, además, el resto de entidades teatrales adquieren una doble personalidad mediante el “role playing within the role playing” (‘papel dentro del papel’) –recurso mediante el cual los personajes-actores interpretan a otros personajes, estableciendo una analogía con el rol que también representamos en la sociedad–. El papel que Enrique IV ha ideado para sí es una creación artística que le permitirá permanecer en el tiempo; de esta manera, la inmutabilidad del arte siempre estará por encima de la fugacidad de la vida.

Avanzando cronológicamente en el siglo XX, Jean Genet, de forma más explícita, profundiza asimismo en el tema de la oposición entre el rol individual y el rol social que se nos impone¹⁴. Genet es uno de los dramaturgos de la última vanguardia que se desarrolla en la década de los cuarenta y los cincuenta; representa la corriente dramática que triunfó en la Francia de la posguerra y se sirve del teatro autorreferencial para representar el pesimismo y la angustia existencial que originaron, según Schlueter, la derrota de Francia frente a Alemania.

Para Genet, el rol individual y el social son simultáneos y esta cualidad se representa en el escenario con los personajes metaficcionales. Schlueter describe como “role playing” (1979, 39) el juego perpetrado por *Las criadas* mediante el cual representan, como si de una obra de teatro se tratara, la relación de ellas dos con su señora. Sin embargo, de la misma manera que en *El balcón*, el papel que ejecutan se superpone a su papel en primera instancia, originándose un juego de confusiones y yuxtaposiciones de personalidades ficticias que desemboca en la idea de que la realidad y la ficción son dos instancias coincidentes: “Each sister, then is a multiplicity of characters, reflecting the many facets of reality and illusion” (1979, 40).

Los clientes del burdel de *El balcón*, por su parte, desempeñan unos papeles de los que no quieren desprenderse porque a través de ellos canalizan sus deseos reprimidos por las convenciones sociales. En definitiva, los personajes se representan a sí mismos creándose, de este modo, una estructura de ficción dentro de la ficción. Estos papeles interpuestos acaban adquiriendo el estatuto de reales, lo cual acaba por revelar la intercambiabilidad de los roles sociales y los individuales¹⁵. La audiencia no puede sostener durante mucho tiempo esa bifocalidad de reconocer cuándo los personajes son

¹⁴ “This relationship between the role and the real is at the heart of Genet’s drama” (1979, 37).

¹⁵ “In *The Balcony* Genet has achieved an artistically and philosophically effective merger of reality and illusion” (1979, 45).

ellos mismos o están representando otro papel dentro del suyo (o incluso se están representando a sí mismos)¹⁶. Por tanto, el público acaba por confundir las dos instancias, produciéndose así el hecho que Genet quiere ejemplificar: la superposición de la realidad y la ficción, donde esta última es la proyección de nuestro subconsciente y la primera es tan ficticia como la segunda.

Schlueter decide centrarse en la obra *Los negros*, a la que califica expresamente como *metateatral*: “*The Blacks*, therefore, is among the most metatheatrical plays in modern drama” (1979, 47), y además le atribuye la presencia de características metaficcionales como la autorreferencialidad (“references to the play as a play”, 47) y el teatro dentro del teatro: “As with Genet’s other dramas, *The Blacks* is structurally dependent upon (the) play-within-a-play”. Schlueter considera esta obra como una compilación de características relativas al teatro autoconsciente, entre las que se encuentran la autorreferencialidad, el teatro dentro del teatro o la ceremonia dentro de la obra –mecanismos que no ha definido, sino que menciona–.

La función de estos procedimientos metateatrales es presentar la idea de la negritud como un disfraz social, relegando así la supuesta discriminación por la raza a una conducta sin sentido, puesto que se basa en una característica ficticia¹⁷.

Esta consideración de la vertiente social del ser humano como una construcción subjetiva nos la recuerdan continuamente los personajes de Samuel Beckett, unos vagabundos conscientes de su pertenencia al mundo de la ficción¹⁸. Schlueter considera que Didi y Gogo (*Esperando a Godot*) y Hamm y Clov (*Final de partida*) saben que son actores interpretando un personaje (“Hamm and Clov know very well that they are actors in a play”, 1979, 64). Esta autoconciencia del personaje beckettiano se manifiesta en varios momentos de las obras. En primer lugar, estas figuras se desenvuelven en un espacio restringido, como los actores de una obra de teatro. Por su parte, los intérpretes han de estar continuamente actuando y este pavor a la inactividad es la que manifiestan los personajes beckettianos.

Esta doble conciencia de los personajes beckettianos como personajes y como actores –rasgo que les aporta su metaficcionalidad– simboliza la actuación del ser

¹⁶ “We as audience can no longer maintain the dialectical balance between the fictive and the real through a constant recognition of the dualism of character” (1979, 46).

¹⁷ “The falseness that is present in any definition of ‘a black’ is the same falseness that is present in the theater, where all is simply an image created by playwright and actors” (1979, 47).

¹⁸ “The most significant dramatic voice of postwar France” (1979, 53).

humano en la sociedad, cuyos actos se equiparan con la ejecución de los actores, a la luz de lo cual cualquier acción se torna absurda y falsa, es decir, un juego: “In *Godot* the constant reminders that Didi and Gogo are not simple characters but participants in a dramatic event creates a division between the characters and their world which becomes a metaphor for absurd man, unable to reconcile his self to his universe” (1979, 57).

A esta equiparación del personaje beckettiano con el ser humano la autora la llama “self-reflectiveness” (1979, 63), es decir, autorreflexividad y está relacionada con el proceso de teatralización de la vida que se experimenta en este tipo de teatro. La vida teatralizada es el rasgo definitorio que Abel atribuía al metateatro, por lo que tenemos otro punto en común con estos dos autores que, además, comparten denominación terminológica: “The sense of the highly theatrical quality of life which was to characterize all of Beckett’s plays” (1979, 63). Otra coincidencia terminológica la encontramos cuando, de la misma manera que Abel hacía para el personaje de Hamlet, Schlueter atribuye la función de *dramaturgo* a Hamm, uno de los personajes de *Final de partida*: “Like Pozzo, [Hamm] he is playwright and director as well” (1979, 65). Se basa en que el lenguaje que usa este personaje es totalmente teatral porque remite a la obra que él mismo dirige: “Language in *Endgame* is even more intensely theatrical than in *Godot*, for in *Endgame* virtually every line which is spoken is part of the performance which Hamm directs” (1979, 66)¹⁹.

Pero donde los personajes de una obra se manifiestan como autores explícitamente es en *Marat/Sade*²⁰, de Peter Weiss. El mecanismo metateatral más importante de esta pieza es la obra de teatro inserta que, debido a su complejidad, recibe de Schlueter la denominación de “play-within-a-play-within-a-play” (1979, 72), comparándola con *Los negros*, de J. Genet. Schlueter necesita este complejo término para referirse al teatro dentro del teatro dado que, anterioremente, ya ha denominado metateatro a las obras de Samuel Beckett en las que no hay una autorreferencialidad explícita sino tan solo una velada autoconciencia de los personajes como autores.

Volviendo al asunto de la obra de Weiss, nos encontramos con que el marqués de Sade, en el hospital de Charenton, dirige el montaje teatral de una obra sobre la

¹⁹ Para Schlueter, además, los personajes de *Final de partida* adquieren este carácter de metaficcionales de manera más completa que los de *Esperando a Godot*: “The self-consciousness of Didi and Gogo [...] only suggests the perfectly realized metafictional characters of *Endgame*” (1979, 65).

²⁰ Su título completo es *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade*, según traducción de la edición de México D. F.: Grijalbo, 1965.

Revolución francesa. En esta pieza inserta se mantiene un debate dialéctico con el personaje de Marat en cuanto a la defensa de la individualidad frente al compromiso social. Pero merece la pena revisar el juego cronológico del que se sirve Peter Weiss para relativizar todo el complejo filosófico que intenta dismantelar: la obra se estrenó en 1964 pero el tiempo del discurso es 1808 y la obra inserta se refiere a finales del XVIII, la Revolución francesa. Schlueter llama la atención sobre el significado que tiene el salto temporal que supone la ambientación de la obra en 1808 con respecto al asesinato de Marat, ocurrido cincuenta años antes, y equivalente al desfase que se produce, en el plano real, con la representación de la obra en 1964 y su alusión al establecimiento del régimen alemán cincuenta años antes. Esta distancia temporal entre los hechos históricos y su representación pretende que la audiencia cuestione la veracidad de los hechos representados.

Peter Weiss nos muestra el hecho usual, por la época en la que se ambienta su obra, de que la aristocracia acudiera a los hospicios a ver representaciones teatrales. En esta ocasión es uno de los internos del hospital de Charenton, concretamente el marqués de Sade, el encargado de organizar y dirigir un montaje teatral junto con los otros internos. Estos locos son personajes metaficcionales, ya que en la *dramatis personae* Weiss los caracteriza a la vez con su personalidad “real” (la personalidad en primer término) y con el papel que representarán en la obra inserta: “Weiss could not announce more clearly that this is a play” (1979, 73). La dualidad de los personajes como internos del manicomio y como actores, de la cual la audiencia es siempre consciente, funciona en más niveles a la vez, puesto que los personajes que representan los locos son figuras históricas, es decir, pertenecen al plano de la realidad; y al mismo tiempo, los actores son locos que viven en una realidad ficticia fruto de su locura.

Otro tema que Weiss quiere explorar mediante esta obra es la oposición entre la individualidad y el compromiso social, que queda expresado en el debate dialéctico que mantienen Sade y Marat. Dada la multiplicidad de personalidades que entran en juego el debate queda neutralizado; lo racional y lo irracional se confunden, así como la realidad y la ficción, concluyendo finalmente, de la misma manera que hace L. Abel, que la única realidad es la que existe en nuestra conciencia: “The art of madmen may be our only definition of reality” (1979, 78).

Otro tipo de personajes metaficcionales son George y Martha, los protagonistas de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edgard Albee. Se trata de personajes dobles, puesto que interpretan un papel dentro de su propio papel, una ficción ideada por ellos

mismos. Este matrimonio se encuentra insatisfecho con su vida porque no puede concebir un hijo, de manera que se inventan esta realidad de la que hacen partícipes al resto de personajes, concretamente a la otra pareja que vive con ellos, frente a los que interpretan sus papeles superpuestos. Según Schlueter, esta ficción dentro de la ficción tendría un efecto catártico para George –como también lo tiene el arte en general para Albee–, quien, además, sería otro personaje-dramaturgo porque crea la ficción en la que viven y le da indicaciones a Martha acerca de la representación que deben realizar frente a la otra pareja.

La ficción dentro de la ficción que descubre una verdad se revela como una forma de conocimiento válida para E. Albee, de igual modo que lo es para Tom Stoppard, como muestra en *El verdadero inspector Hound*:

Like the characters of each of the playwrights studied thus far, Stoppard's characters acquire metafictional status by virtue of play within play. In the case of *The Real Inspector Hound*, this "play" is formalized into a structural demand. The characters [...] acquire one identity in the frame play –their "real" identities– and quite another in the inner play –their fictive identities– (1979, 91).

En esta obra, los falsos críticos de teatro Moon y Birdboot actúan como espectadores, pero se colocan de tal forma que quedan frente al público y cumplen con respecto a este una función de espejo. Estos personajes-público constituyen la obra marco, el primer nivel de ficción, dentro del cual se inserta la obra que ellos van a contemplar como críticos. La situación es bastante curiosa para el público, ya que obliga a establecer una línea divisoria entre los dos niveles de ficción cuando los falsos críticos realizan comentarios acerca de la obra o acerca de sus asuntos personales. Las implicaciones metafísicas o cognoscitivas de este procedimiento metafictional son las mismas que para el resto de las obras que estudia J. Schlueter: estos dobles personajes nos remiten a nuestro carácter de dobles seres humanos, divididos entre nuestro rol social y el individual.

Según explica la investigadora, la obra inserta de *El verdadero inspector Hound* cumple, en principio, la misma función que *La muerte de Gonzago*, en *Hamlet*, es decir, revelar una verdad oculta. T. Stoppard, sin embargo, crea una frontera entre la realidad y la ficción para difuminarla después, de manera que tanto la obra inserta como la marco se confunden, remitiéndonos a una interpretación confusa y contradictoria acerca de nuestra propia realidad como seres humanos.

Una variación de este recurso del teatro dentro del teatro la encontramos en *Rosencrantz y Guildenstern están muertos*, la hamletiana obra de T. Stoppard donde *Hamlet* constituiría la obra marco y el ambiente en el que Rosencrantz y Guildenstern juegan y reflexionan es la obra inserta (aunque los espectadores lo asumamos al revés al comienzo de la obra), en la que estos personajes shakespearianos van adquiriendo la conciencia de que no existen fuera de su función como espías del príncipe de Dinamarca y que están condenados a representar su papel una y otra vez. De nuevo, Schlueter lanza la idea de que los personajes metaficcionales nos recuerdan que no somos más que el papel que representamos en la sociedad, lo que nos lleva de nuevo a la consideración de la vida como un teatro, que es la idea que según L. Abel alienta este nuevo género teatral que es el metateatro.

La teatralización de la vida humana desemboca en la concepción nihilista de nuestras acciones como carentes de sentido, simples juegos, como las de los personajes de Peter Handke en *La cabalgada sobre el lago Constanza*. Ya vimos cómo P. Weiss en la *dramatis personae* de su *Marat/Sade* presentaba a sus personajes-actores y los papeles que estos, a su vez, interpretaban; Peter Handke realiza un juego parecido donde designa a sus personajes con los nombres de los actores reales que van a encarnarlos, contribuyendo así a hacer explícita la natural equiparación que realiza el público del personaje con su actor. P. Handke, influido por Wittgenstein, quiere reventar las convenciones revelando que el lenguaje no es más que una suma de ellas y contribuye a formarnos una idea falseada de la realidad. En este sentido, sus personajes explotan el sentido lúdico del lenguaje hasta sus últimas consecuencias haciéndonos ver la distancia que hay entre el lenguaje y su referente real:

Language in the play is made up nonsequiturs, examinations of the logical possibilities of a premise, alogical progressions, and confusions with respect to the designations of language, all designed to disturb our comfortable sense of the relationship of language and action to reality (1979, 110).

En resumidas cuentas, Schlueter considera sus personajes metaficcionales como representantes del tema de la relación entre el arte y la realidad, una de cuyas modulaciones es la diferencia entre el rol social y el rol individual del ser humano —lo que Abel llamó *life as a stage* o la vida como un teatro—. Esta consideración cercana al *theatrum mundi* barroco contrasta con la misión fundamentalmente subversiva y revolucionaria que Manfred Schmeling y Richard Hornby, los otros dos investigadores del metateatro que tomaré como referencia, atribuyen a este subgénero dramático.

Según estos, el metateatro cumple una función revolucionaria porque pretende cambiar la percepción tradicional que el público tenía de la realidad.

1.2. Una tradición subversiva

Bajo este epígrafe pretendo acercarme a los dos autores anteriormente citados – Schmeling y Hornby– de los que destacaré su atención a los aspectos extrateatrales del metateatro. Además de establecer una tipología de recursos metadramáticos, estos autores se centran fundamentalmente en el efecto que provoca en la audiencia el hecho de que una obra de ficción se exhiba abiertamente como un artificio.

Manfred Schmeling parte de la hipótesis de que los textos metateatrales constituyen una historia literaria dramatizada en el sentido de que contienen en sí mismos una reflexión sobre los medios de producción y recepción del hecho teatral. Pero, en primer lugar, realiza un interesante recorrido por los diferentes términos aparecidos para designar al fenómeno metateatral y se basa en el estructuralismo, que opone literatura objeto a metaliteratura, para establecer una equivalencia con el teatro objeto y el metateatro, donde el primer término se refiere al teatro no reflexivo y el segundo, al *jeu dans le jeu*. De esto se deduce que para Schmeling existe una diferencia entre *metateatro* y *teatro dentro del teatro*: es consciente de que el término inglés *play within a play* se refiere al tipo de obras de teatro que contienen otra obra inserta al modo de *Hamlet*; mientras que el término francés *jeu dans le jeu* se refiere a un catálogo más amplio de procedimientos dramáticos (“*théâtre dans le théâtre et jeu dans le jeu, le dernière étant plus general que le premier*”, 1982, 5).

Para que su análisis de la historia del teatro sea más operativo, Schmeling prefiere englobar todas las denominaciones para metateatro bajo el título de “obra dramática en forma reflexiva” (“*jeu dramatique à forme réfléchie*”, 1982, 5) que se manifiesta formalmente en un abanico de procedimientos que van desde la obra intercalada hasta tomas de conciencia de la ficción de forma ocasional: “*L’éventail de ses manifestations est large: d’une pièce entière intercalée dans une autre jusqu’aux thématisations ou prises de conscience momentanées du jeu*” (1982, 5). En todo caso, el rasgo identificador sería la existencia de, al menos, dos niveles de ficción.

Schmeling anuncia que se va a dedicar solamente a uno de estos procedimientos autorreflexivos: el teatro dentro del teatro, el cual, en su forma ideal, está compuesto de un elemento intercalado, con su propio espacio escénico y su propia cronología. Sin

embargo, es consciente de que, efectivamente, se trata de una forma ideal difícil de encontrar y decide ampliar su definición hasta las obras en las que se trate del teatro como medio artístico: “Il serait peut-être préférable de réserver le terme de théâtre dans le théâtre aux pièces dans lesquelles le théâtre est *thématisé en tant que médium artistique*” (1982, 8, la cursiva es mía). Entendemos por *tematizado en tanto que medio artístico* que la propia forma de hacer teatro se convierte en el tema de la obra.

Sentadas las bases terminológicas, establece sus dos hipótesis de partida: que los textos metateatrales constituyen una historia del teatro dramatizada y que el metateatro se da en los momentos históricos en los que el realismo es menos influyente.

En cuanto a la primera hipótesis, teniendo en cuenta que la aparición del teatro dentro del teatro implica la autorreferencialidad sobre el mundo del teatro, Schmeling concluye que los textos metateatrales pueden leerse como una historia de los medios de creación y producción teatrales. Dado que el contexto cultural en el que se produce un montaje teatral cambia a lo largo de la historia, estudiando estos textos autorreferenciales podemos observar la evolución de sus medios de producción y recepción.

En este punto, hay que tener en cuenta en qué momentos históricos contamos con más muestras de teatro dentro del teatro. Suelen ser períodos en los que la literatura realista o mimética ha perdido fuerza para dejar paso a otras formas artísticas más imaginativas o que ya no están ligadas con el compromiso de reflejar la realidad fielmente. Estos momentos históricos gobernados por el realismo son, en terminología del autor, el Clasicismo del siglo XVII, el Racionalismo del XVIII y el Realismo/Naturalismo del XIX. Es por este carácter antirrealista del teatro autorreflexivo que este puede ser considerado ciertamente subversivo o transgresor, puesto que se opone a la clásica norma del teatro bien hecho (*théâtre bien fait*, 1982, 9). A este supuesto carácter subversivo Schmeling le da más importancia porque es lo que finalmente va a analizar en los textos que toma como referencia. A él le interesan las implicaciones extraliterarias más que la forma en la que se manifiesta el metateatro, de manera que, aunque establece una morfología de formas autotemáticas (autorreflexivas, intertextuales o teatro dentro del teatro, 1982, 3), después no la utiliza para su análisis.

Del mismo modo que los anteriores autores estudiados, Schmeling analiza los textos que él considera metateatrales de los autores más relevantes del teatro europeo a partir del siglo XVIII, realizando un pequeño recorrido por el teatro anterior a este momento, donde nombra a los griegos y se detiene en el teatro barroco. Es en este

período clásico donde el teatro dentro del teatro adopta la forma del *theatrum mundi* en las obras de Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y algunas muestras del teatro francés, y cuya función es fundamentalmente política y religiosa (ya que representa la metáfora del mundo como un escenario dirigido por una instancia divina). En esta parte del libro y hasta llegar a los autores del siglo XX, utiliza la denominación del *teatro dentro del teatro*, pero cuando llega a los modernos Luigi Pirandello, Jean Genet o Eugène Ionesco, se da cuenta de que este término se le ha quedado pequeño y en esta parte del libro dedicada a los citados dramaturgos usa *jeu dans le jeu*, que equipara al término *metateatro*, al que atribuye un amplio espectro de manifestaciones formales, una de las cuales es el teatro dentro del teatro.

Schmeling señala que, a partir del siglo XVIII, el metateatro encuentra su lugar en el subgénero de la parodia tanto en Francia como en Alemania. En Francia, la parodia es el género característico y el teatro dentro del teatro funciona como crítica del propio teatro realista y mimético cuestionando los valores del siglo XVIII y de una realidad gobernada por la razón y la verdad, sirviendo al mismo tiempo como género cómico y de entretenimiento. En Alemania, la parodia está ligada al género de la *Commedia dell'Arte* italiana, que en este país adquiere una función crítica. Más adelante, con la llamada *ironía romántica* y autores como Tieck, el metateatro alemán se convierte en una multiplicación hasta el infinito de los niveles de ficción, que pretende confundir completamente realidad y ficción hasta anular la visión del espectador.

Con las vanguardias del siglo XX, el teatro dentro del teatro reaparece tras un período de ausencia a causa del auge del realismo y naturalismo del siglo anterior, de acuerdo con la teoría de Schmeling acerca del retorno periódico de las formas reflexivas²¹. A partir de este momento histórico, nuestro estudioso distingue varios tipos de teatro dentro del teatro en el siglo XX: el que se dedica a suprimir la frontera realidad/ficción, el que pretende la participación del público, el distanciamiento épico de Brecht y la intertextualidad. No obstante, esta división no es operativa en el resto del libro ya que agrupa a los autores utilizando criterios diferentes. Estas que parecen incongruencias no son tales puesto que el propósito de Schmeling, enunciado desde el

²¹ Este investigador considera que el resurgir del metateatro a principios del siglo XX de la mano de autores realistas (como Anton Chéjov y Arthur Schnitzler) está relacionado con la renovación de la tragicomedia a la que se le da un nuevo significado político con la intención de representar un mundo caótico en el que la burguesía va perdiendo su estatus.

inicio del libro, es poner en claro las diferentes notas y apuntes recopilados en torno al tema del metateatro y que le sirvieron para impartir un curso en la universidad.

En primer lugar, agrupa a Arthur Schnitzler, Luigi Pirandello y Jean Genet por cuanto el tema principal de sus obras es la supresión de la frontera arte/realidad mediante la multiplicación de los niveles de ficción. Su intención principal es la oposición entre ser y parecer; vida y arte; y realidad y teatro, las cuales llevan hasta sus últimas consecuencias haciendo coincidir ambas instancias o incluso sustituyendo la realidad por la ficción artística.

La idea que determina el teatro de A. Schnitzler es la ausencia de una realidad a la que aferrarse y de valores en los que confiar²². Esta relatividad se refleja en el *jeu dans le jeu* (a partir de ahora, en toda esta parte utilizará esta denominación): “Avec ces différents niveaux du jeu, avec, surtout des personnages qui expriment ponctuellement dans la pièce, leur conscience du jeu, Schnitzler produit un discours métadramatique” (1982, 54). Este discurso metadramático significa el rechazo a un teatro basado en un orden lógico y racional así como la intención de reflejar una realidad pesimista, caótica y decadente como la que existía alrededor de 1900.

Para Schmeling, L. Pirandello continúa la tradición de Tieck y Schnitzler de crear un teatro opuesto al realismo: “On peut considerer l’oeuvre de Pirandello comme la confirmation et le résultat de l’évolution d’une pratique théâtrale que nous avons déjà observée chez Tieck et Schnitzler: refus du pur naturalisme” (1982, 60). Pirandello ataca abiertamente al teatro burgués, basado en una concepción realista del arte, puesto que este arte mimético se fundamenta en la creencia en un mundo ordenado y estable (“le théâtre bourgeois fixe la vie”, 1982, 63), lo que choca frontalmente con el tipo de realidad social que se vivía a principios del siglo XX. Pirandello juega en sus obras a multiplicar infinitamente los niveles de ficción hasta que el orden establecido creado por el arte burgués es destruido, con la intención de provocar una respuesta activa del público, mayoritariamente burgués, y hacerle consciente de la volubilidad de los valores sobre los que asienta su concepción de la realidad; en este sentido podríamos decir que su teatro tiene función didáctica.

Si Pirandello pretende destruir el concepto de realidad, J. Genet, por su parte, postula la sustitución de la realidad por la ficción. Schmeling coincide con Schlueter en el análisis del dramaturgo francés, así como en la idea de la doble vertiente existencial

²² En este caso, Schmeling se centra en la obra *La cacatúa verde* (1898), donde se utiliza el recurso del teatro dentro del teatro con una representación inserta.

de los individuos –individual y social–. Los recursos de los que se sirve el teatro genetiano, como los juegos de rol o las máscaras, sirven para multiplicar los niveles de ficción con el propósito de proclamar que la única verdad del teatro es que este es un producto de la ficción: “La verité du théâtre se manifeste justement quand celui-ci peut s’affirmer en tant que théâtre” (1982, 79). Del mismo modo, ambos estudiosos piensan que este juego de máscaras, cruel y sórdido, es el reflejo de la agitada y convulsa vida del propio dramaturgo; no obstante, lo que interesa a Schmeling es el sentido revolucionario del teatro genetiano. Sin embargo, siguiendo la teoría de Robert Brustein en *The theatre of Revolt*, Schmeling afirma que la intención de Genet es más teórica que práctica puesto que en *El balcón* la revolución no se realiza de forma efectiva, sino que acaba siendo sustituida por el juego que se representa dentro del burdel. Para Brustein, los dramaturgos más relevantes del siglo XX se caracterizan por un teatro de la revolución que, en la mayoría de los casos, es imposible de realizar porque su intención trasciende el compromiso social para alcanzar niveles de excelencia literaria. Estos autores encarnan en sí las contradicciones de la revolución, sus propias desconfianzas, su escepticismo; el fracaso de la revolución, en definitiva, y la desconfianza en esta del propio Genet.

Pero esta desconfianza en la revolución no la encontramos en el siguiente grupo de autores que estudia Schmeling: Peter Weiss con *Marat/Sade* y Günter Grass con *Los plebeyos ensayan la rebelión*. Como ya señalamos a propósito de Schlueter, los sucesivos marcos que construye Weiss realizando la representación de una obra dentro de un manicomio, o el *jeu dans le jeu*, encuadran el debate dialéctico Marat/Sade sobre las contradicciones de la revolución y la lucha entre la individualidad y la colectividad.

Del mismo modo que P. Weiss, G. Grass encarna la lucha entre la teoría y la práctica revolucionaria construyendo una obra en la que un grupo de obreros ensayan *Coriolano*, de Shakespeare, dirigidos por un intelectual que acaba convirtiéndose en traidor y contra el que finalmente se rebelan los obreros-actores. Grass cuestiona el valor didáctico del teatro como agitador de conciencias con valor revolucionario, presentando a un personaje como el director de la obra que muestra un comportamiento ambiguo e hipócrita, responsable del fracaso de la revolución como herramienta de lucha social.

Esta dialéctica entre compromiso social o libertad creativa aparece en *L’Improptu de l’Alma*, de Eugène Ionesco, que Schmeling estudia junto con la shakespeariana ya citada de T. Stoppard, en las que la intertextualidad multiplica los

niveles de ficción, al modo de la ironía romántica, explicada anteriormente. En la obra de E. Ionesco, conformada a partir de textos de teóricos de la literatura, el autor aparece como una figura dentro de su propia creación, discutiendo con otros personajes sobre teoría y práctica del teatro, así como sobre el enfrentamiento entre un teatro didáctico o comprometido socialmente y otro teatro independiente de las normas en cuanto a creatividad. T. Stoppard, por su parte, utiliza a los dos traidores de *Hamlet*, Rosencrantz y Guildenstern, para transmitirnos su visión nihilista de la realidad. Estos personajes no pueden vivir fuera de su papel, fuera de la obra a la que pertenecen, y están condenados a jugar, a interpretar eternamente, de manera que su existencia se limita a la ficción. La obra intercalada no tiene función explicativa exterior, no sirve para resolver algún asunto en la obra marco, como ocurre con *La muerte de Gonzago* en *Hamlet*, sino que esta vacuidad la descalifica: “Le jeu n’a plus qu’une fonction auto-destructive. Dans la mesure où il se parodie lui-même” (1982, 97). Este nihilismo existencialista encaja perfectamente, como también explicó Schlueter, con el sentir de la sociedad del siglo pasado, lo que lleva a este estudioso a concluir, finalmente, que el metateatro es un fenómeno del siglo XX: “Nous n’avons pas affaire seulement à un phénomène dramaturgique, mais à un développement general de l’art au vingtième siècle” (1982, 99).

Siguiendo la línea de las implicaciones extraliterarias del metateatro, Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* estudia el metateatro en cuanto al efecto que produce en la percepción de la audiencia. Para él, la metaficción teatral alcanza su mayor efectividad cuando la percepción humana se convierte en tema de las obras.

R. Hornby parte de la afirmación de que el tradicional rasgo realista/antirrealista se revela insuficiente a la hora de valorar el arte del siglo XX y propone un nuevo concepto: el *drama/culture complex*, que permitirá un acercamiento renovado tanto al teatro como a otras manifestaciones artísticas. De este modo, el *drama/culture complex* será el punto de partida para estudiar el metateatro, una de las variedades metateatrales que despertaron y despiertan más interés en el siglo XX.

Utilizar el carácter realista o antirrealista del arte como modo de acercamiento a una obra de arte no es útil dado que la estética actual es fundamentalmente no mimética o antirrealista, de tal forma que si se limita la investigación a la presencia o ausencia de este rasgo se ocultarían facetas interesantes de la literatura de nuestros siglos. Por otro lado, esta oposición no es adecuada porque no significa que una obra realista refleje

mejor la realidad que otra que no lo sea²³: “No form of drama or theatre is any closer or farther from life than any other [...]. No plays, however ‘realistic’, reflect life directly; all plays, however ‘unrealistic’ are semiological devices for categorizing and measuring life indirectly” (1986, 14). En adición, otra razón para invalidar la operatividad del rasgo realista/antirrealista es que el concepto de realidad va cambiando a lo largo de la historia de acuerdo con el pensamiento de cada momento. Richard Hornby, propone, pues, que se aborde el estudio del teatro no desde su relación con la realidad, sino en su relación con el complejo cultural en el que surge. Es decir, según R. Hornby, siguiendo el concepto estructuralista de sistema, cada pieza de teatro sería la concretización del entramado cultural al que pertenece y del que surge, en consecuencia:

A play operates within a system of drama as a whole, and, concentrically, also within the systems that form culture as a whole. Culture, centered on drama in this way, I am defining for the sake of brevity as the *drama/culture complex* [...]. A play is “about” drama as a whole [...] this drama/culture complex is “about” reality not in the passive sense of merely reflecting it, but in the active sense of providing a “vocabulary” for describing it, or a “geometry” for measuring it (1986, 22).

Así pues, reconociendo el creciente interés que está despertando el metateatro en los estudios del último cuarto del siglo XX, propone trasladar su concepto del *drama/culture complex* a esta modalidad teatral que, si bien es cierto no es nueva y se puede encontrar desde los inicios del género, es en el siglo XX cuando es estudiada con mayor interés: “In recent decades there has been a growing scholarly interest in metadrama (or, variously, metatheatre, or metafiction in drama) as an element in the drama. Books like Lionel Abel’s [...] are only a few examples of the new attention being paid to this aspect of theatre” (1986, 31). De esta cita me parece interesante resaltar la equivalencia que se establece entre los términos *metadrama*, *metateatro* y *metaficción en el drama*.

Para Hornby el metadrama definido en relación al concepto de *drama/culture complex* es teatro sobre teatro en la medida en que en cada obra se pueden atisbar referencias al contexto cultural en el que se ha producido, así como la intencionalidad artística del dramaturgo. Esta metateatralidad se manifiesta en diversos grados:

Metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself. There are many ways in

²³ Recordemos que es el mismo pensamiento de June Schlueter: “A work of art comes closer to the truth of reality when it does not pretend to be what it is not, but rather declares itself to be what it is” (1986, 3).

which this can occur. In one sense, as I argued [...] all drama is metadramatic, since its subject is always, willy-nilly, the drama/culture complex. A playwright is constantly drawing on his knowledge of drama as a whole [...]. At the same time, his audience is always relating what it sees and hears to the play as a whole, and beyond that, to other plays it has already seen and heard, so that a dramatic work is always experienced at least secondarily as metadramatic (1986, 31).

Así pues, la autorreferencialidad de una obra de teatro puede ocurrir de diferentes formas: por un lado, todo drama es metadrama porque el dramaturgo es consciente de que el vocabulario y las expresiones que usa provienen del contexto cultural al que pertenece; por otro, el metadrama se refiere a la reacción del público, que interpreta la obra en relación a su conocimiento de la realidad.

El metadrama no es un fenómeno limitado a unos autores o a un período histórico, sino que es cultivado por numerosos autores en todas las épocas²⁴. No obstante, el grado y la forma en que lo metadramático es utilizado cambia dependiendo de la mente creadora a lo largo de los momentos históricos.

Solo los grandes dramaturgos pueden emplear este procedimiento con plena conciencia del compromiso que implica con respecto al público: “Great playwright conceives his mission to be one of altering the norms and standards by which his audience views the world” (1986, 32).

Tomando en consideración lo anterior, Hornby establece cinco variedades del metadrama abierto o consciente, es decir, el que cultivan los grandes escritores más conscientes de su compromiso con la sociedad:

The possible varieties of conscious overt metadrama are as follows:

1. The play within the play.
2. The ceremony within the play.
3. Role playing within the role.
4. Literary and real-life reference.
5. Self reference (1986, 32).

Considera una sexta variedad, a la que llama “Drama and Perception” y le dedica la última parte de su estudio. Para Hornby, este último tipo es el más abiertamente metateatral porque, además de reflejar de manera más consciente el contexto cultural en el que se produce la obra, cumple la función de apelar a la forma de percibir del público, fin último de la metateatralidad. Para Hornby, los “serious” drama siempre se mueven en lo metadramático y, si vamos más allá, hasta el tema de la

²⁴ “Metadrama is thus not a narrow phenomenon, limited to a few great playwrights or to a periods in theatre history, but is always occurring” (1986, 32).

percepción humana. Es interesante cómo Hornby relaciona la capacidad metateatral de un texto con la intención de hacer a la audiencia cambiar la percepción habitual de las cosas. Este aspecto de la recepción será un punto recurrente en todos los estudios dedicados al metateatro, tanto si se considera género o fenómeno característico de determinados textos en una época histórica.

Así pues, los grandes dramaturgos siempre cultivan el metateatro porque son los que más intencionadamente reflejan el contexto cultural, conscientes como son de que pertenecen a una tradición. Pero además los “serious playwrights” examinan la forma en la que la sociedad percibe la realidad y esto es lo que va a analizar en las seis obras que incluye bajo el epígrafe “Drama and Perception”, la forma más evolucionada de metateatro.

Las cinco categorías de metadrama más esta última, la percepción, no se encuentran en una forma pura, sino que aparecen mezcladas y además en diferente grado²⁵. El nivel más alto de metateatralidad es cuando la audiencia adquiere una visión dislocada: “The metadramatic experience for the audience is one of unease, a dislocation of perception” (1986, 32). A continuación explica a qué se refiere con ese tipo de experiencia metadramática o percepción alterada de la realidad, la cual equipara con el extrañamiento o la alienación que originan el distanciamiento crítico:

At times, metadrama can yield the most exquisite of aesthetic insights, which theorists have spoken of as “estrangement” or “alienation”. This “seeing double” is the true source of the significance of metadrama, and is the true object of this book (1986, 32).

Tenemos, pues, el verdadero propósito de este estudio que es utilizar el tema metateatral para descubrir las grandes obras dramáticas cuya genialidad estriba, según Hornby, en provocar en la audiencia una dislocación en su visión de la realidad. En suma, el sexto tipo de metateatro, “Drama and Perception”, esto es, el análisis por parte de los grandes dramaturgos de cómo la sociedad percibe la realidad es el tipo más elaborado de metateatro, el grado más alto. Y es que la verdadera definición de metateatro es el malestar, la dislocación, la doble visión que provoca en la audiencia, o sea, en la percepción.

Para llegar a cómo el teatro modifica nuestra percepción de la realidad, analiza por separado los cinco recursos que ha enumerado anteriormente dedicándoles un capítulo a cada uno, donde explica su morfología, la verdadera intención metateatral y

²⁵ “It is thus possible to talk about the degree of intensity of metadrama” (1986, 32).

hace un breve recorrido histórico por la historia del fenómeno tratando algunos títulos relevantes. La primera de estas categorías metadramáticas es el teatro dentro del teatro (*play within the play*), sin duda el mecanismo metateatral más reconocido por presentar una obra inserta dentro de una obra marco, donde la primera puede presentar diversos grados de integración con la segunda, de manera que esta última se convierta, según los casos, en la estructura principal o, simplemente, en un marco de referencia.

Sin embargo, R. Hornby establece ciertas limitaciones interesantes al concepto del teatro dentro del teatro como que la tradicional consideración de los narradores y coros, bailes y danzas, desfiles, discursos o informes de los mensajeros no entrarían dentro del epígrafe que estamos tratando, puesto que su aparición en una obra no altera la percepción por parte de la audiencia, esto es, no provoca esa visión dislocada propia de la experiencia metateatral:

We can distinguish between play within the play situations that are truly metadramatic, and those that are not [...]. Prologues, epilogues, choruses, narrators and the like, usually do acknowledge the existence of the main inner play, and certainly do set it off within a frame, but it is more a frame of convention, which is noticed only subliminally by the audience, than a frame that makes the audience “see double” (1986, 34).

No cabe duda de que estos elementos se alejan del propósito mimético, pero solo por esto no pueden ser considerados metateatrales, sino que son convenciones teatrales más que elementos metadramáticos²⁶.

Convencional también puede parecer la inclusión de ceremonias dentro de las obras de teatro, puesto que, como explica este estudioso, se trata de rituales que están presentes en todas las facetas de nuestra vida y que, por tanto, es natural que aparezcan en el teatro, del que se diferencian en que la ceremonia siempre ha de ser ejecutada de la misma manera y sus actos rituales siempre mantienen su mismo significado. Las ceremonias aparecen insertas en algunas obras de teatro con intención metadramática o no; a esta variedad metateatral Hornby la denomina “The ceremony within the play” (1986, 49). Sin embargo, cuando estas son incluidas en un espectáculo teatral, pueden aparecer en forma de anticeremonias o parodias de ceremonias típicas. En el siglo XX el teatro vanguardista como el de Antonin Artaud vuelve a reivindicar la ceremonia para recrear el orden y la armonía perdidas en el mundo de la mitad del siglo pasado. Se trataba de proveer de un orden ritual a un mundo asolado por las guerras y el caos. Sin

²⁶ “They are more conventional than metadramatic” (1986, 34).

embargo, la inclusión de estas ceremonias en el teatro se realiza de forma anticereimonial con la intención de subvertir su significado original. Un personaje neurótico repite obsesivamente algún ritual, invirtiendo el significado original de la ceremonia, aludiendo así a la idea de que el orden aparente es una construcción de la mentalidad predominante:

Playwrights and theatre practitioners seem to be trying to provide ceremonial order against the social and existential chaos that threatens us all. But in the end their ceremonies are merely “private and solitary”, conveying nothing to the audience except meaninglessness and pain, such as we might experience in watching an obsessional patient in a mental hospital (1986, 63).

Aparte de esta repetición obsesiva de los rituales, originadora de caos, las ceremonias pueden transcurrir de manera tradicional, pero si no consiguen concluir o son interrumpidas puede surgir el caos y la desorientación. Significan estabilidad y cuando esta aparece inconclusa, como en la abdicación de *Ricardo II*, de Shakespeare, se asocia a la tragedia y al caos característicos de las sociedades modernas en constante cambio. Por tanto, este recurso sería considerado metateatral en la medida en que produciría esa dislocación en la percepción al presentarnos un mundo caótico bajo la apariencia de estabilidad, desde el momento en que sus convenciones, los rituales que construyen la rutina y la cotidianidad, son levemente alterados.

Hacia finales del siglo XIX, la idea del mundo gobernado por leyes fijas, según la ciencia y las teorías newtonianas, aportaba una visión optimista sobre la realidad y el mundo; sin embargo, estas teorías fueron horadadas por el existencialismo de filósofos como Schopenhauer y la teoría de la relatividad de Einstein. Este cambio de pensamiento que se produce en el siglo XX alienta las nuevas formas de expresión, revolucionarias y subversivas, de las que se nutre el teatro. El caos que surge a raíz de la inestabilidad del siglo XX es asumido como el elemento vertebrador de la existencia de los seres humanos²⁷. Actualmente rechazamos el orden que artificialmente aportan las ceremonias y rituales en nuestra vida cotidiana porque sabemos que es un orden impuesto, falso, de manera que los dramaturgos han tenido que inventar ceremonias personales en el teatro contemporáneo que incluso cuando son completadas lo hacen de un modo neurótico como una nostálgica y desesperada forma de recuperar el orden perdido: “Playwrights and directors have thus had to invent personal ceremonies in the

²⁷ “Finally, the twentieth century has had a history of continuous social upheaval, wars, genocide, and atomic disaster” (1986, 65).

contemporary theatre. Even when these fulfilled, it is a neurotic kind of fulfillment, and obsessional of nostalgic attempt to create order where none exists” (1986, 65).

A esta investigación sobre el caos contribuyen las cuestiones que se plantean acerca del origen y naturaleza de la identidad humana a través del recurso del papel dentro del papel (“Role Playing within the Role”), que es muy común en todos los géneros literarios, culturas y períodos, y suele aparecer ligado al teatro dentro del teatro²⁸, aunque Hornby no lo vaya a estudiar “in formal performance”, es decir, en personajes que representan una obra dentro de la obra, sino en el caso de que los personajes, por alguna circunstancia, se vean obligados a actuar de forma diferente a como lo hacen normalmente. El *papel dentro del papel* es un recurso paradójico porque nos revela las auténticas intenciones del personaje o cuál es su verdadera personalidad mientras interpreta a otro personaje²⁹. Esto es lo que ocurre con Hamlet y su ambigüedad; con Yago y su falsa honestidad con respecto a Otelo; y con la locura del Enrique IV de L. Pirandello.

Es esencial tener presente que el personaje que interpreta a otro personaje está encarnado, a su vez, por un actor de carne y hueso³⁰. Las implicaciones existenciales que esto supone para el público son las mismas de las que se ocupaba el moderno psicoanálisis³¹. Así el papel dentro del papel y el teatro dentro del teatro se relacionan por las cuestiones existenciales que se lanzan a la audiencia: “Just as using a play within the play raises existential questions, so too does using a role within the role raise questions of human identity” (1986, 68). Estas dudas acerca del concepto de personalidad son recibidas por el público que puede observar el asunto de los roles sociales examinando el suyo, el de los demás y el que estos le imponen como individuo. El recurso metadramático del papel dentro del papel descubre que los roles humanos son relativos y que la identidad es algo aprendido, no inherente, un rol involuntario impuesto por las circunstancias externas que se identifican con las imposiciones de los regímenes totalitarios de ese momento:

²⁸ “Is a common device found in the drama of many cultures and periods [...]. It is often found in tandem with the play of ceremony within the play” (1986, 67).

²⁹ “What a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to the characters true than his everyday ‘real’ personality” (1986, 67).

³⁰ “This adds a third metadramatic layer to the audience’s experience: a character is playing a role, but the character himself is being played by an actor” (1986, 68).

³¹ “Identity theory is a major area of modern psychoanalysis [...] how the normal ego develops, and how this development can become disordered” (1986, 68).

In examples written prior to World War II, the forces that coerce the characters to become what they are not are usually obvious [...]. The totalitarian horrors of Nazi Germany and Soviet Russia, however, have led later playwrights to show characters manipulated by an unseen, mysterious, powerful authority. The literary influences here are Kafka and Orwell; the real-life influences are Stalin, Hitler, and the ruthless authoritarian systems they created, which are seen as continuing today in subtler forms (1986, 82).

La creencia en lo relativo del concepto de la personalidad es propia de autores del siglo XX como August Strindberg, Bernard Shaw, Bertolt Brecht o Luigi Pirandello, a los que Hornby considera cínicos en su tratamiento de la identidad humana debido al escepticismo e incredulidad que gobierna la concepción de todas las instancias del mundo moderno: "The same kind of cynicism about life in general that is found in modern drama is also found about identity. In this regard, characters who exhibit elusion and ontological insecurity occur in abundance" (1986, 81). Los personajes que crean Beckett, Pirandello o Genet están inmersos en un juego interminable de roles cambiantes que ilustra esta idea de la existencia gobernada por fuerzas externas al individuo, convirtiéndose el papel dentro del papel en un modo de explorar los problemas existenciales de los seres humanos:

In summation, where the play within the play was a device for exploring existential concerns, and the ceremony within the play a device for exploring social concerns, role playing within the role is a device for exploring the concerns of the individual (1986, 85).

Como acabo de explicar, tanto el papel dentro del papel, como el teatro y la ceremonia dentro del teatro investigan acerca de la identidad del individuo en relación a la sociedad en la que se integra. Ambos son recursos plenamente metateatrales porque permiten a la audiencia cambiar su punto de vista con respecto a cuestiones existenciales, como de qué se compone su propia identidad y cómo la sociedad la moldea. Esta carga trascendente no se da en las referencias a la literatura y a la vida real³² consideradas, no obstante, como variedades metadramáticas por el extrañamiento o efecto metadramático que se produce cuando la audiencia identifica esas referencias³³. En este sentido, R. Hornby considera estas alusiones como las menos metadramáticas de los mecanismos estudiados, ya que su reconocimiento depende del tipo de público³⁴

³² "Literary and Real-Life Reference within the Play" (1986, 88).

³³ "The degree of metadramatic estrangement generated is proportional to the degree to which the audience recognizes the literary allusion as such" (1986, 88).

³⁴ "Literary and real life reference seem less important as a type of metadrama than the other types. Such usages are rarely metadramatic, and even when they are, the metadramatic impact varies with time, and

y de que estas citas cumplan tres requisitos: que se hagan de forma directa y consciente (al contrario que aquellas alusiones inconscientes al *drama/culture complex*), que estén relacionadas con obras de actualidad y que toquen temas controvertidos. Por ejemplo, si las referencias son demasiado conocidas, como las bíblicas, mitológicas o folclóricas, no se produce el efecto de extrañamiento que requiere la experiencia metadramática para que sea considerada como tal³⁵.

Por lo que se refiere a las referencias a la literatura, me resultan interesantes las observaciones que Hornby realiza en torno a las adaptaciones. Este teórico no las considera mecanismos metadramáticos a menos que produzcan el mencionado efecto de *ver doble*³⁶ cuando la audiencia perciba la obra y su adaptación como dos trabajos independientes; es lo que ocurre, por ejemplo, con *Rosencrantz y Guildenstern están muertos*, de Tom Stoppard. Así pues, el efecto metadramático estará relacionado con el grado de reconocimiento por parte del público de la obra y su adaptación; si esta es demasiado oscura o complicada, este tipo de obras se vuelven solo aptas para una minoría de intelectuales. Hornby hace notar el creciente interés por las adaptaciones en las últimas décadas, con el único propósito de actualizar los clásicos, lejos de cualquier pretensión metadramática³⁷.

En cuanto a las referencias a la vida real, su importancia metadramática estriba en que estas alusiones han de ser necesariamente directas y relacionadas con personajes del entorno de la audiencia para que sean perfectamente reconocibles por esta. La referencia a la vida real puede ser a personas vivas o muertas, lugares geográficos y sucesos reales. Un ejemplo típico son las obras en clave, cuyos personajes son trasuntos de personas existentes en la vida política o social del momento, y para cuya adecuada recepción es esencial el conocimiento del contexto inmediato en que se escribe y se produce la obra, así como también es requisito que los personajes y los sucesos sean coetáneos al público que asistirá a la representación.

even from audience member to audience member” (1986, 100).

³⁵ “In sum, metadramatic literary references are direct, conscious allusions to specific works (except for parody, which may be more general), that are recent and popular” (1986, 90).

³⁶ “Adaptations of other plays are not metadramatic for the audience unless they are to some extent seeing double [...] they [the audience] must perceive the current play and the parodied play as separate entities” (1986, 94).

³⁷ “In the past few decades, there have been many adaptations of classic plays, more often by directors than by playwrights. In fact, upbeat, updated, adapted, productions were more common than straightforward ones for a number of years [...]. The avowed purpose of the directors was to make the classics ‘relevant for today’” (1986, 94).

Hornby apunta que, no obstante, las referencias a la vida real no consiguen su perfecta integración metadramática debido a la forma en que la realidad está siempre presente en un montaje teatral. No olvidemos cómo el mundo externo al teatro está presente en los actores que encarnan a los personajes y en los objetos que se utilizan como atrezzo, aunque lo que cambie es la relación que se establece con ellos en la escena y en la vida real.

Si la presencia del plano real siempre está presente de alguna forma en un espectáculo teatral y poner esto en evidencia, según Hornby, invalida la experiencia metadramática, la autorreferencia (“Self-reference”, 1986, 103) o la referencia a la propia obra, por el contrario, sería el más metateatral de todos los mecanismos, ya que hablar de la propia obra subraya el carácter ficticio de esta³⁸.

Siguiendo los criterios usados anteriormente para las referencias literarias y a la vida real, para que la autorreferencialidad sea metateatral también se requiere que las alusiones sean directas e inmediatas, lo que hace que su efecto metadramático sea incluso más potente que el del teatro dentro del teatro.

Hornby se separa de la consideración de los narradores o coros como elementos metadramáticos dado que, como ya enunció más arriba, estos mecanismos son, en realidad, puras convenciones teatrales³⁹. Aunque se refieran al propio transcurrir de la obra de teatro, no provocan una alteración en la percepción. Este efecto metadramático del que venimos hablando a lo largo de este epígrafe, también llamado en términos brechtianos “alienación” o “extrañamiento”, entra dentro del ámbito de la percepción humana, tema latente en toda obra dramática, puesto que el teatro siempre refleja los modos de captar la realidad de una sociedad en un momento determinado. El tema de la percepción se hace explícito en los grandes dramaturgos y en sus obras⁴⁰, que conforman el sexto tipo de variedad metadramática, obras a las que Hornby llama *autoconscientes*⁴¹ atribuyéndoles mayor importancia que al resto de obras metateatrales porque son piezas reconocidas como *clásicas*. Hornby elige seis de estas obras en las que se trata explícitamente el tema de cómo la sociedad observa la realidad: “In each of

³⁸ “With self-reference, the play directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction. Acknowledging this fiction of course destroys it” (1986, 103).

³⁹ “Such devices [choruses and narrators] are merely conventions of a presentational style; the do not destroy the world of the play” (1986, 104).

⁴⁰ “The serious playwright in particular moves toward perception as an overt theme, making explicit what is always implicitly in the background” (1986, 121).

⁴¹ “This self-consciousness is, in broad terms, the sixth type of metadrama” (1986, 121).

these, the playwright directly and explicitly investigates the way in which his society views itself and its world” (1986, 121). Hornby propone, como Abel, un nuevo acercamiento a las obras clásicas observando su componente metadramático para descubrir nuevos significados, de este modo, comienza por las obras griegas donde el acto de la *anagnórisis* o reconocimiento está directamente relacionado con la percepción; sin embargo, este acto debe centrarse en sí mismo y no en el personaje o en el en acto para que sea considerado metadramático⁴². Este investigador se centra en el análisis de *Edipo, rey* porque encarna perfectamente el proceso de conocimiento, ya que para Hornby la obra trata fundamentalmente de los descubrimientos que va haciendo este personaje: “It is generally held to be the quintaessencial play about self-knowledge, as the hero experiences a series of recognitions about himself” (1986, 123).

El clásico griego versa sobre el paulatino autorreconocimiento por parte de su protagonista, Edipo, de que él es el asesino de su propio padre, y esta es la causa de la plaga que sobreviene a Tebas. El rey busca una solución al caos reinante de manera que, guiado por su propia intuición, que es el tema de la obra, descubre la terrible verdad.

De otro modo funciona la percepción para los personajes de *Como gustéis*, de Shakespeare. Las figuras están divididas en dos grupos que ocupan diferentes espacios: unos viven en un rico palacio rodeados de lujo, mientras que los otros sobreviven. Sin embargo, cada personaje, independientemente de que pertenezca al mundo del lujo o de la supervivencia, entiende su estado de forma subjetiva.

En Shakespeare, el tema fundamental es la percepción humana procedente de los sentidos, de los cuales no podemos fiarnos: “Sense impressions are not be trusted” (1986, 133). El tema de la desconfianza en lo sensorial (“The theme of unreliability of senses”, 1986, 134) es una idea platónica tamizada por el cristianismo. Shakespeare trata de forma metadrática el tema de la percepción humana porque esta se ve corrompida por la propia naturaleza alterada de los personajes, que son unos locos. Así pues, la percepción está alterada no por condicionamientos externos sino por el propio sujeto perceptor; por eso, el foco se traslada al cómo se percibe y no al qué. Los personajes de *Como gustéis* ven la realidad como a ellos les gustaría; el título, pues, aludiría a la capacidad perceptiva de los personajes y no a la del público.

⁴² “Nonetheless, not all acts of recognition in drama truly concern themselves with perception as a fully developed theme [...]. Is not metadramatic in this final sense unless attention somehow is called to the act of recognition itself” (1986, 122).

Pero la captación sensorial también puede ser ambigua o equívoca, asunto que para Hornby estaría representado por *Woyzeck*, de Büchner. Aquí, el sujeto perceptivo, el personaje protagonista, representa la paradoja humano/bestia; incluso el propio texto refleja una contradicción porque está incompleto y es fragmentario, lo que implica problemas de interpretación. De manera que, mientras Woyzeck pretende resolver o poner en claro las paradojas de este mundo, la audiencia tratará de esclarecer las paradojas de la representación.

Ser consciente de la poca fiabilidad que ofrecen nuestros sentidos desemboca en el desastre, como le ocurre al personaje de *El padre*, de August Strindberg, atormentado por la duda acerca de su propia paternidad. La incertidumbre acaba en el suicidio, momento en el cual el personaje es capaz de distinguir la luz de la oscuridad.

Otro personaje de percepción alterada es Solness, de *El maestro de obras*, de Henrik Ibsen. Sus problemas psicológicos se personifican en otro personaje creado por su propia imaginación, mostrando así su incapacidad para diferenciar la realidad de lo que es producto de su mente: “At the final curtain, the audience is as confused and upset as Solness, confronted with the power of the unconscious mind, and unable to determine its extent or its meaning. They have entered the twentieth century” (1986, 170).

Así que, entrados en el siglo XX, y desde un punto de vista más moderno, la percepción se considera un asunto del subjetivismo, a juicio de Harold Pinter, quien trata este tema en *Traición*. Realmente las figuras pinterianas no aportan datos para comprender las motivaciones que guían sus actos, de forma que todo se reduce al subjetivismo de la audiencia.

Finalmente, Hornby, que había recalado en la experiencia metadramática del público como efecto del uso de recursos metaficcionales en el teatro, concluye por investigar el tema de la percepción en los personajes, cómo estos modelan o modifican su interpretación de la realidad conforme a diferentes factores. Es evidente que este comportamiento de los personajes produce un efecto de autorreconocimiento en el público, de identificación o catarsis que le llevaría a reflexionar sobre los efectos de su propia percepción. En este punto me interesa tomar como referencia para posteriores alusiones aquellas obras en las que los personajes crean otras ficciones producto de su locura o su falta de adaptación al medio, que es lo que vamos a encontrar en algunos autores españoles del siglo XX y XXI como Juan Mayorga en *Cartas de amor a Stalin o Caídos del cielo*, de Paloma Pedrero.

Para concluir este primer capítulo introductorio, sería necesario subrayar el valor de estos pioneros investigadores del metateatro, impelidos a esta labor por la cada vez más apabullante presencia de este género teatral en el siglo XX. Pasando por encima de una posible y excesiva ideologización del término, no considero baladí detenerme en algunas valiosas consideraciones como la ratificación de que el metateatro configura un género, que refleja en cierta manera el momento ideológico y que se manifiesta en multitud de recursos que van desde el teatro dentro del teatro hasta alusiones más o menos ocasionales acerca del estatus ficticio de los personajes. En este sentido, hay que reconocer la gran aportación de Hornby al delimitar cinco variedades de lo dramático que pueden ser utilizadas como herramientas para el estudio de las obras que configuran este género teatral, así como su especial consideración del papel de la audiencia en el proceso metateatral.

Dentro de la obra teatral se puede insertar otra obra, una ceremonia o incluso una figura intermedia como un narrador, maestro de ceremonias o incluso un coro, cuya función en cualquier caso es rebajar la distancia entre el escenario y la sala. En el caso del teatro dentro del teatro, la audiencia real es tematizada en forma de espectadores ficticios, los que asisten a la obra que se representa en el seno de la propia obra. Con respecto al narrador, los coros o los apartes, estas figuras convierten asimismo a los espectadores en personajes de la obra al dirigirse directamente a ellos e incorporarlos a la ficción teatral.

2. Concreción del concepto en la última década del siglo XX

Autores más recientes han creído oportuno considerar la metaficción en el teatro como parte de una renovada teoría del drama. El metateatro vendría a significar una nueva luz al estudio e interpretación del hecho escénico, tanto desde el punto de vista del texto como del espectáculo.

En primer lugar, me detendré en el artículo “Juego, distancia y público: sobre el concepto de metateatro” (1996), de Ángel Abuín González, en el que se estudian los mecanismos metaficcionales en el teatro como parte de una estrategia para conseguir la implicación del espectador⁴³. Esta idea se desarrolla posteriormente en el libro del mismo autor, *El narrador en el teatro* (1997), donde se parte de esta figura para derivar hacia la cuestión de los diferentes niveles de ficción que provoca la aparición de esta y, por consiguiente, del surgimiento de la metateatralidad⁴⁴.

García Barrientos también relaciona la metateatralidad con la aparición de diferentes niveles dramáticos; de hecho titula como “‘Niveles’: El teatro dentro del teatro” un capítulo de su obra *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001)⁴⁵. Este investigador además distingue entre *metateatro*, al que equipara con el *teatro dentro del teatro*, y *metadrama*, donde integraría el resto de los recursos metaficcionales, de manera paralela a como lo hace Patrice Pavis, autor de *Diccionario de términos teatrales* (2002), quien establece una clara diferencia entre *metateatro*, *teatro dentro del teatro* y *mise en abyme*⁴⁶.

Si nos centramos en la vertiente espectacular del teatro, tenemos la visión de Agapito Martínez Paramio, director teatral, quien en el artículo “El teatro dentro del teatro. Una perspectiva actual” dirige su atención al *teatro dentro del teatro*, al que atribuye la capacidad de autoevaluación del género teatral y de la profesión. En este punto me detendré para explicar la vinculación de esta postura con el estudio que realizaré posteriormente del metateatro en España y su función de autodiagnóstico del panorama teatral del país.

⁴³ Ángel Abuín González, “Juego, distancia y público: sobre el concepto de metateatro”, *Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (1996, 13-25).

⁴⁴ Ángel Abuín González, *El narrador en el teatro* (1997).

⁴⁵ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001).

⁴⁶ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (2002).

2.1. *Metateatro, teatro en el teatro y mise en abyme*

En su *Diccionario del teatro* (2002), Patrice Pavis comienza la entrada dedicada al *metateatro* con esta definición: “Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’” (2002, 288). Sin embargo, esta definición que, a primera vista, parecería muy genérica –por cuanto habría que especificar qué significa que el teatro hable de sí mismo o se autorrepresente– se encuentra vinculada al genio creador de L. Abel, a partir de cuyas teorías P. Pavis establece una separación entre *teatro en el teatro* y *metateatro*. Para el primer caso, nos referiríamos al tipo de obra inserta, mientras que *metateatro* aludiría al resto de las obras en las que se teatraliza la vida –o aparece la metáfora de la vida como un teatro–.

En cuanto a la idea de *metateatro* a partir del trabajo de Abel, se podría considerar la pieza teatral desde diferentes perspectivas: por un lado, una obra de teatro sería una metacomunicación; por otro, la experiencia del público teatral también podría ser considerada *meta* si tenemos en cuenta el concepto de *denegación*⁴⁷; y, finalmente, la metateatralidad definiría cierto tipo de espectáculos teatrales en los que es importante la exhibición del trabajo de actores, directores y técnicos. Y paso a explicar estos aspectos.

Pavis se hace eco de la hipótesis según la cual en todo texto teatral existiría una metaobra que funcionaría como comentario o autoimagen invertida de la propia obra⁴⁸. Observada a la luz de la técnica del teatro dentro del teatro, toda comunicación teatral sería, en realidad, una metacomunicación, es decir, la comunicación al público de una comunicación entre los personajes, la cual procede a su vez de la mano creadora del autor. Así pues, se podría concluir que, para esta parte de la crítica, “la *metateatralidad* es una propiedad fundamental de toda comunicación teatral” (2002, 289).

Por otro lado, la denegación aporta una experiencia *meta* al público. Esta propiedad teatral provoca que la audiencia asuma, como parte del juego, que cada uno de los elementos escénicos pertenece, al mismo tiempo, tanto al plano real como al ficticio. Esta dualidad que el público reconoce y acepta como parte del juego escénico tiene un componente metaficticio esencial: “La ‘operación meta’ del teatro consiste en

⁴⁷ “La situación del espectador que vive la ilusión teatral teniendo la sensación de que lo que ve no existe verdaderamente es un caso de denegación” (2002, 121).

⁴⁸ “Esta teoría de una metaobra activada en el seno de todo texto dramático como autocomentario, como autoimagen invertida y enunciación de sí misma, sólo es, por el momento, una hipótesis en vías de formulación” (2002, 289).

tomar el escenario y todo lo que lo constituye –el actor, el decorado, el texto– como objetos dotados de un signo demostrativo y *denegativo* (‘no es un objeto, sino una significación del objeto’)” (2002, 289).

El espectáculo también puede ser objeto de metateatralidad cuando, además de poner en escena un texto, no se oculta el proceso por el que se ha llegado a esa versión que definitivamente se representa. Me refiero, por ejemplo, al teatro de vanguardia, que se esfuerza por volcar en el escenario el trabajo previo de directores, actores y técnicos, exhibiendo al público el espectáculo teatral como una elaboración artificiosa y ficticia.

En cuanto al *teatro dentro del teatro*, P. Pavis le atribuye el tipo de estructura de una obra dentro de la que se representa otra: “Tipo de obra o de representación que tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación” (2002, 452). Me interesa hacer notar la necesidad de que existan figuras que presencian la representación inserta, esto es, espectadores internos, para poder hablar de *teatro dentro del teatro*, requisito que, veremos, consideran otros estudiosos del tema. En consecuencia, Pavis parece dejar *metateatro* para todos los demás casos en los que, de una manera o de otra, se exhibe la conciencia creadora del autor y enunciadora del personaje.

Pavis asegura que el origen de la técnica del teatro en el teatro se encuentra en *Fulgencio y Lucrecia*, de Henry Medwall (1479) y en *La tragedia española* (1587), de Thomas Kyd. Es a partir de aquí cuando empiezan a trabajar W. Shakespeare y P. Calderón de la Barca, ilustres continuadores de este subgénero teatral, quienes le aportaron el significado que adquirió en el Barroco. En dicha época, el metateatro se erigió en metáfora de la vida de los humanos sobre la tierra, según la cual no seríamos más que personajes que deambulan por el mundo –que es un escenario–, dirigidos por la única instancia autora y directora: Dios. A partir del Barroco, el recurso del teatro dentro del teatro se va despojando de su carga religiosa para ir adquiriendo connotaciones irónicas, de puro juego o complacencia al autoexhibirse o autorreconocerse la obra de teatro como un simple artefacto de ficción.

Pavis, igual que el resto de los investigadores consultados, reconoce “la universalidad del teatro en el teatro a través de las épocas y los estilos” (2002, 452) porque aporta una técnica para analizar los propios aspectos constitutivos de teatralidad, los cuales, a la luz de la idea del teatro dentro del teatro, pueden aportar nuevos resultados interpretativos.

Del mismo modo que el teatro es una metacomunicación, el teatro en el teatro habla de sí mismo a través de los “procedimientos artísticos de este género” (2002, 452) que, interpreto, pueden ser la ruptura de la cuarta pared, la denegación o el desdoblamiento de la ficción creando dos instancias observadoras: una en el escenario – personajes-espectadores– y otra en la sala –espectadores reales–. Para Pavis, por tanto, existen ciertos procedimientos convencionales –inherentes al género– que actuarían como índices de metateatralidad⁴⁹. Esto supondría ampliar sobremanera el concepto para adaptarlo a las situaciones que describe Anne Ubersfeld –citada por Pavis– y que pueden resumirse en la duplicación de niveles de representación provocando también la multiplicación de espectadores⁵⁰.

Me interesa resaltar que Pavis relaciona el procedimiento del teatro en el teatro con la *mise en abîme*, a la que dedica otra entrada en su *Diccionario*⁵¹. Pavis considera que el *teatro en el teatro* “es la forma dramática más corriente de *mise en abyme*” (2002, 295). Se trataría de una estructura del tipo *obra encuadrada*, del que ya hemos hablado, en el que ambas obras pueden estar relacionadas mediante analogía, parodia, proyectando una imagen invertida o relativizando el marco de referencia. A este efecto, me remito al estudio de José Luis García Barrientos en el que se realiza un exhaustivo análisis de los tipos y funciones de esta obra encuadrada respecto de la encuadrante, y viceversa⁵². Otro camino que toma la *mise en abyme* es convertir en asunto de la obra el propio proceso de escritura y de creación, como ocurre en varios textos del teatro español reciente que vamos a mencionar⁵³: Pavis llama a esto “‘abismar’ su propia práctica de escritura” (2002, 295). Este texto que alude a sí mismo adquiere la cualidad de autorreferencial, desembocando de esta manera este tipo de *mise en abyme* en la intertextualidad del texto consigo mismo o en el surgimiento de una representación inserta. Pavis también alude a que la autorreferencialidad puede aparecer en el

⁴⁹ “Así pues, el teatro en el teatro no es más que una manera sistemática y consciente de sí misma de hacer teatro. Sobre la base de esta hipótesis, examinaremos los elementos metateatrales inherentes a toda forma de teatralidad” (2002, 452).

⁵⁰ “Hay teatro dentro del teatro ‘cuando un elemento teatral está como aislado del resto y aparece a su vez como objeto de la mirada de espectadores situados en el escenario; cuando en el escenario hay al mismo tiempo observadores y observados; cuando el espectador del escenario ve actores frente a un espectáculo que él mismo está viendo’” (2002, 452).

⁵¹ “(O *abyme*, término introducido por Gide)” (2002, 295).

⁵² José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001, 234-5).

⁵³ Como *Caidos del cielo*, de Paloma Pedrero, *Ardor con ardor se paga*, de José Ricardo Morales o *Enemigo interior y Deja el amor de lado*, de José Sanchis Sinisterra, entre otras.

espectáculo teatral mediante la instalación de dos escenarios o cuando un actor habla de su propia actuación.

Por último, quisiera destacar la reflexión final de Pavis que asocia lo metateatral y lo narrativo. El teatro habla de sí mismo usando técnicas teatrales; sin embargo, esta autorreferencialidad emparenta lo dramático con lo narrativo, ejemplo de lo cual es Pirandello, “teórico francamente discursivo” (2002, 295). En este punto, Pavis coincide con Abuín González, quien considera que el metateatro surge cuando los teatros vanguardistas pretenden renovar la escena introduciendo elementos propios de la narrativa, como el narrador, figura a la que dedica su libro *El narrador en el teatro*.

2.2. El metateatro como un asunto de niveles dramáticos

Tanto para Ángel Abuín como para García Barrientos el metateatro está íntimamente ligado a la aparición en el ámbito teatral de recursos típicos de la narrativa. Para el primero, la inclusión del narrador, figura significativa que define a la narrativa en oposición al teatro, se realiza en un intento por renovar el teatro haciendo evidente su propio mecanismo de enunciación. El narrador en el teatro nos enfrenta con el hecho de que la pieza dramática también procede de una instancia creadora aunque su voz quede ocultada por la pluralidad de signos emisores, característica definitoria del teatro. García Barrientos, por su parte, aplica la teoría genettiana de los niveles narrativos al teatro para explicar el fenómeno del metateatro como un desfase entre niveles de ficción.

Los autores estudiados en el punto uno son tomados como apoyo fundamental de las tesis de Ángel Abuín González en su obra *El narrador en el teatro* (1997), en cuyo capítulo XI –“Formas ‘reflexivas y el narrador en el teatro’”– define *metateatro* y realiza unas importantes apreciaciones que también aparecieron anteriormente en forma de artículo con el título “Juego, distancia y público. Sobre el concepto de metateatro” (1996). Para Abuín González el metateatro surge, entre otros recursos, por la inclusión de un narrador, una de cuyas implicaciones es la aparición de varios niveles de ficción⁵⁴. De este modo, su intención para este capítulo es “intentar una aproximación al narrador como signo metateatral, es decir, intentar demostrar que su presencia en escena provoca la aparición de *metateatralidad*” (1997, 210).

⁵⁴ “Situado fuera del universo ficticio de lo representado, o, para ser más exactos, creando otro nivel aparte dentro de él” (1997, 29).

Abuín parte de L. Abel reconociéndole su labor inaugural en cuanto al estudio del género metateatral, pero prefiere aportar otra definición en la que basar su investigación, encaminada a destacar el papel de la recepción en el proceso metaficticio⁵⁵:

Adoptaremos en este capítulo una definición de *metateatro* un tanto alejada de la pionera de Abel (1963): entendemos que este fenómeno afecta fundamentalmente a aquellos dramas que, convirtiéndose a sí mismos en su propio objeto de reflexión, ponen en evidencia la artificialidad de la gramática específica de este género (1997, 199).

El narrador del teatro exhibe el constructo fundamental del género al poner en evidencia que existe un mecanismo de enunciación el cual, aunque es evidente en la novela, no lo es tanto en el género dramático, donde la voz autorial se diluye en los parlamentos de los personajes y en los códigos no verbales que operan en una representación: “Con el surgimiento de un narrador, se ponen en evidencia la arbitrariedad de las convenciones dramáticas, el papel organizador del *escritor* en el mismo proceso de construir su obra, subrayándose la gran complejidad de este ‘trabajo narrativo’” (1997, 210). Con la aparición de esta instancia que genera y da paso a los personajes, se hace evidente ante nuestros ojos de espectadores que el hecho escénico pertenece a una figura autorial, lo que nos conduce a una suerte de grado cero de la ficción⁵⁶. Podría parecer un proceso paradójico, ya que por un lado nos acerca al momento fundacional de esa ficción, a su origen⁵⁷; pero por otro, al tomar conciencia de este hecho, se nos aleja como espectadores de la ficción, interrumpiendo el proceso mimético. De este modo se rompe la distancia entre escenario y sala por el desmantelamiento de la llamada *cuarta pared*, quedando así a la vista otra de las convenciones teatrales.

El narrador crea su propio espacio de enunciación, ya que se sitúa fuera de la acción de la obra pero dentro de la ficción, originando una estructura encuadrada que invita a considerar la forma de la pieza por encima de su mensaje o su argumento. Esta preponderancia de la forma que llega a convertirse en contenido es denominada

⁵⁵ Recordemos que la “metadramatic experience” era uno de los objetivos fundamentales del libro de Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception* (1982).

⁵⁶ “Esta manera de poner en escena la conciencia estética de una instancia autorial, más propia del narrativo que del género dramático, somete a la ilusión teatral a una reducción irónica (¿grado cero?)” (1997, 195).

⁵⁷ Remitámonos a J. Schlueter, quien afirmaba que el interés por la metaficción en el siglo XX procedía de un interés en este tiempo convulso históricamente por conocer el origen de todo, *cfr.* “Primera parte”.

autotematismo, que Abuín define como “la reflexión del artista sobre su obra, sobre su oficio, sobre su proceso creativo” (1997, 36)⁵⁸. Y este arte autotemático nos lleva a los términos de arte *autorreflexivo* o *autoconsciente*, denominaciones que, me conviene destacar, equivalen a metateatral:

El teatro *autoconsciente*, *autorreflexivo* y *autorreferencial*, el metateatro, en definitiva, busca romper con la ilusión dramática, haciendo partícipes a sus destinatarios de que lo que ven es sólo arte, es decir, ficción, impidiéndoles el cómodo refugio de una fácil identificación con el mundo que habita la escena, obligándonos a tomar una postura mucho más activa y crítica con lo que allí se está mostrando (1996, 20-1).

El narrador del teatro, elemento perturbador de la mimesis teatral, procede del interés renovador del teatro moderno mediante la adopción de estrategias que hasta entonces habían sido ajenas al género escénico, para así destruir la ilusión de realidad y provocar un distanciamiento crítico entre la escena y la sala:

En los comienzos de este siglo, el teatro que se quería moderno debía inscribir su seno en toda una serie de índices de teatralidad que, como el fragmentarismo, las rupturas de las relaciones causa-efecto [...], los juegos temporales (Priestley), el teatro en el teatro (Pirandello), el recurso a un narrador en escena (Brecht), la apelación directa al público (Wilder), buscaran el establecimiento de una suerte de *contramimesis* en el espectador. Son todos efectos teatrales [...] por extraños en las expectativas habituales del género, apuntan hacia las técnicas y los procedimientos artísticos empleados. De este modo, el texto puede llegar incluso a contener sus propios instrumentos exegéticos [...] y volverse un discurso metalingüístico autorreferencial, con voluntad decidida a destruir la “cuarta pared” de la escena (1997, 18-9).

Pero, ¿cómo podemos entender que esa provocación lanzada al público, ese distanciamiento crítico que se pretende con respecto a lo que está viendo pueda funcionar? Solo si entendemos el teatro como un juego en el que se torna necesaria la implicación y participación activa de la instancia que observa, de los espectadores. Hablamos, pues, de la dimensión lúdica que adquiere la relación que se establece entre público y escenario.

Esta relación está gobernada por el concepto de la denegación, según el cual “el espectador se niega a conceder el estatuto de realidad a la realidad que sucede sobre

⁵⁸ Este término ya fue utilizado por Abuín en el citado artículo “Juego, distancia ...”: “La obra de arte mira hacia dentro y encuentra que ella misma es su contenido” (1996, 20). Por otro lado, recordemos las *formas autotemáticas* de las que nos hablaba Manfred Schmeling: “J’ai donc tenté de saisir l’évolution du théâtre en interrogeant ses formes autothématiques” (1982, 3), estudioso que es tomado como referencia por parte de Abuín González a la hora de establecer la figura del narrador como índice de metateatralidad. Añadiendo más referencias a este *autotematismo*, aunque no explícitamente, traigo a colación la cita de Schlueter acerca de que el arte metaficcional es aquel en el que la forma se convierte en contenido: “form becomes content” (1979, 1).

escena” (1997, 16)⁵⁹, un pacto necesario para que el intercambio lúdico se produzca, una convención teatral que el teatro moderno pretende dismantlar: “Las nuevas rutas del teatro contemporáneo se asientan en el relajamiento de la denegación a través de la instauración de una distancia máxima: la actividad del espectador se limita a contemplar una representación que se le ofrece como tal” (1997, 18). Así pues, entendido el fenómeno teatral como un juego en el que actores y espectadores asumen lo que ocurre encima del escenario *como si* fuera realidad, sin voluntad de imitarla, sino incluso de deformarla como modo de acceder a ella, entendemos el papel del receptor como pieza fundamental para que el juego se produzca. Sin embargo, el teatro moderno pretende anular esta separación entre escenario y sala para, de forma irónica, hacerla más evidente. De este modo, el teatro se hace autorreferencial porque habla de una de sus convenciones constitutivas:

El escenario se desvela como un juego de estrategias constante dirigidas hacia la figura del espectador [...]. ¿Cómo se percibe la existencia de tales juegos? Muchas veces por la ruptura de las fronteras prohibidas entre lo real y lo imaginario [...]. La escena manifiesta una abierta tendencia a la autorreferencia, uno de esos rasgos que suprimen la ilusión y promueven la aparición de una obra autoconsciente (1996, 14-5).

Las técnicas que ocasionan esta autoconsciencia se denominan *antiilusionistas* o *antimiméticas*, puesto que la autorreferencia desemboca en una ruptura de la ilusión de realidad o en un distanciamiento con respecto de la realidad representada. Estas técnicas antimiméticas se relacionan con la *metaficción*, que en el ámbito del teatro se denominará *metateatro*. Deja así constancia Abuín González de la evidente vinculación de los dos términos:

No hace falta indicar que esta creación de distancia máxima nos hace caer de lleno en el ámbito más estricto de la *metaficción*. El metateatro llama, sistemáticamente, la atención sobre su *status* como artefacto, poniendo al descubierto convenciones vacías de todo sentido, llevando a su espectador a cuestionar la relación entre ficción y realidad: explorando sus estructuras ficticias, tales obras exploran también la “ficcionalidad” del mundo real, la “realidad” del mundo ficticio (1997, 195).

Las implicaciones de estas rupturas de las convenciones van directamente dirigidas al papel de la audiencia, que ya no será pasivo o se limitará a aceptar como verdadero lo que se le ofrece en el escenario, sino que deberá adoptar una postura frente a la realidad dismantlada que el teatro moderno representa: “Con la ruptura de las fronteras ficcionales, se incita al espectador a que reconsidere su posición respecto de

⁵⁹ De la *denegación* como propiedad teatral ya hablamos a propósito de Pavis y su consideración del *metateatro* y el *teatro dentro del teatro* en su *Diccionario*, cfr. “Primera parte”.

un universo social cuyos valores son tan inestables como relativos” (1996, 21). Y este trabajo que ha de realizar la persona que asiste al teatro cuenta con la ayuda de la citada instancia intermedia que es el narrador, el cual, de este modo, cumple una función fundamental de vinculación sala-escenario, según afirma el propio Abuín en su libro de 1997: “El narrador-comentarista no es más que una especie de guía hacia la reflexión didáctica, hacia una toma de postura” (207).

En resumidas cuentas, la metaficción en el teatro va dirigida fundamentalmente a explorar las fronteras entre la realidad y la ficción, mediante la puesta en evidencia de las convenciones de las que se sirve el género teatral para crear sus ficciones: “Las formas metateatrales quieren investigar la relación entre ficción y realidad, esencial en todo acto teatral, por medio de una ruptura de las convenciones dramáticas habituales” (1997, 203). Si el narrador es un índice de metateatralidad y los recursos metateatrales están al servicio de dismantelar las convenciones dramáticas, el narrador, por tanto, irá destinado a subvertir el código teatral convencional que prescindía de una figura enunciativa, típica de la narrativa:

Asimismo, el narrador es un signo dirigido explícitamente a la subversión del código dramático tradicional, naturalista, y su aparición proporciona al espectador una nueva perspectiva “desfamiliarizada”, sobre el hecho de la representación, al mismo tiempo que obliga a una actitud más comprometida con el complejo mundo que le rodea (1997, 210).

La distancia entre sala y escena debe hacerse más extensa, se debe evitar la identificación (relacionada con el arte realista y mimético) para dar paso a una reflexión por parte del espectador que se convierte así en coautor completando con su percepción reflexiva los significados de la obra.

Esta necesidad de tomar distancia crítica está relacionada con diversas técnicas de vanguardia señaladas por Ortega y Gasset, así como con el extrañamiento brechtiano, siempre encaminado a conseguir una reflexión crítica en el espectador. Pero la mayor provocación lanzada al público pertenece a Pirandello, quien se revela como “el autor idóneo para ejemplificar dentro de la dramaturgia moderna, esta conciencia reflexiva que se extiende hasta los aspectos teatrales del comportamiento cotidiano” (1996, 20)⁶⁰. Pirandello sería el punto de partida de una nueva forma de hacer teatro que puede

⁶⁰ García Barrientos, teórico que estudiaremos a continuación, también señala la importante posición que ocupa el dramaturgo italiano en el género metateatral: “Los recursos que se basan en la manipulación de esa lógica resultan de una teatralidad tan genuina. Seguramente nadie ha explotado tanto y tan certeramente como Pirandello tales recursos en nuestra tradición dramática” (2001, 236).

rastrear a lo largo del teatro europeo del siglo XX: “En efecto, la metaficción es una corriente más dentro de una amplia tendencia del arte contemporáneo que indica un interés cultural creciente en el modo en que los seres humanos reflejan, al mismo tiempo que la reconstruyen, su percepción del mundo” (1997, 198)⁶¹.

Investigando en esta vertiente teatral, Abuín se centra en Alfonso Sastre, ya que es el que más se acerca a los propósitos de su estudio. Sastre usualmente incorpora la figura del Autor o el Director en sus obras para declarar abiertamente la existencia de una instancia de enunciación, “el descubrimiento de una ‘máquina’ representativa [...] normalmente camuflada” (1997, 199), función análoga a la del narrador, objetivo principal del estudio de Abuín, quien se ocupa concretamente de *El camarada oscuro* y de *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, del citado autor vasco. Al término de la primera de estas piezas aparece el Autor como forma de homenajear a su protagonista, el republicano Ruperto; en *Jenofa Juncal* se lanza una última duda acerca de si la obra entera fue una realidad o un delirio del protagonista: “Mediante el uso de un narrador, Sastre consigue en *Jenofa Juncal* centrar la atención del espectador sobre la construcción *antiilusionista-antirrealista* de la obra, introduciendo en su final una *posible* vinculación narrativa de la historia” (1997, 209).

Siguiendo con el tema de la relevancia del espectador en el proceso teatral, Abuín analiza *Ñaque*, la obra de José Sanchis Sinisterra cuyos protagonistas metaficcionales proceden de otra obra del siglo XVI desde la que viajan en el tiempo al *aquí y ahora* contemporáneo. A propósito de *Ñaque*, Abuín incorpora el término de *metalenguaje*, que puede ser interno cuando los personajes hablan entre sí o externo cuando va encaminado a alterar las relaciones entre la sala y el escenario. En *Ñaque*, el metalenguaje es fundamentalmente externo, ya que los personajes hablan directamente a un público ficcionalizado, al que hacen partícipe de sus dudas existenciales después de un largo viaje en el tiempo.

Abuín pasa después a tratar la obra de F. Dürrenmatt, *El matrimonio del señor Mississippi*, como ejemplo de otro tipo de narrador. En esta pieza “absolutamente metateatral, los narradores-comentaristas [...] actúan como elemento metalingüístico del eje externo. En numerosas ocasiones sus palabras van referidas a aspectos de la representación tales como el orden de las escenas, el título de la obra, su posible

⁶¹ Recordemos que el asunto de la percepción humana en las obras de los grandes dramaturgos es tomado como un índice de metateatralidad por parte de Richard Hornby, como acabamos de ver en la “Primera parte” de este trabajo.

inverosimilitud, los defectos de la escenografía debidos a la ausencia de subvenciones, los cambios en la iluminación” (1997, 205).

Como he dicho, estas dos obras ilustran lo que Abuín llama el *metalenguaje externo*, el que se dedica a poner en evidencia las relaciones entre el escenario y el público; por otro lado, el *metalenguaje interno* tendría lugar entre los propios personajes de la obra y se dedicaría a hablar de sus relaciones internas o de los mecanismos de construcción intrínsecos de la ficción. En este tipo de metadiscurso interno estarían las obras que tratan sobre la problemática de las compañías de teatro, que Abuín González no considera como auténticas obras metateatrales porque no inciden sobre el desmantelamiento de las convenciones teatrales:

No todas las obras que analizan los códigos propios del teatro son metateatrales, pero debe reconocerse que el exceso de comentarios sobre el código puede ser un procedimiento válido para convertir un drama en metaficción; existen obras teatrales que tienen como asunto el teatro y dentro de su texto comentan aspectos del género a que pertenecen (obras en las que aparecen representados los problemas cotidianos de los comediantes, por ejemplo), pero no por eso serán inevitablemente metateatro, sino tan sólo obras con algún elemento metalingüístico que afecta en escasa medida a las convenciones dramáticas (1997, 203).

Considero interesante detenerme en este punto ya que, más adelante, veremos cómo otra estudiosa, Marcela Beatriz Sosa⁶², pasa por encima de este tipo de obras cuyo tema es el mundo del teatro y sus problemas cotidianos, a pesar de que se trata de una vertiente teatral intensamente cultivada por los dramaturgos españoles y en la que me detendré especialmente en la tercera parte de este trabajo.

Además de estos recursos, Abuín González señala otros mecanismos como los coros griegos, los prólogos y el teatro dentro del teatro, que siempre han existido en el género dramático, pero que adquieren mayor importancia en el teatro vanguardista debido a su valor de representación del complejo filosófico del ser humano de mediados del siglo XX, siguiendo en este pensamiento a la anteriormente estudiada June Schlueter⁶³. Asimismo, Abuín se hace eco de la clasificación de Hornby acerca de las variedades de lo metadramático y señala que “si fuera necesario establecer una jerarquía, parece claro que el *teatro en el teatro* ocuparía una posición de privilegio” (1997, 201). Es, por tanto, un recurso metaescénico típico, su “forma genuina” (1997, 232), según otro de los teóricos que se ocupan de este fenómeno dramático: García

⁶² Marcela Beatriz Sosa, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004).

⁶³ Cfr. “Primera parte: 1.1. Un género dramático de larga tradición”.

Barrientos, quien, de hecho, restringe el uso del término *metateatro* a esta forma típica del *teatro dentro del teatro*.

En el punto 6.3 de su estudio *Cómo se comenta una obra de teatro*, titulado “‘Niveles’: El teatro dentro del teatro” (2001), García Barrientos se sitúa dentro del marco teórico de los niveles dramáticos para abordar el análisis del metateatro. Se trata de una aplicación al drama de la teoría de los niveles de Gérard Genette para la narrativa. Según este, cada objeto representado se encuentra en un nivel de existencia inmediatamente superior (secundario) respecto al que se sitúa el acto representativo (primario), niveles que, sobra decir, son infranqueables. Para Genette existen tres niveles en narrativa: el extradiegético o narración; el (intra)diegético o historia; y el metadiegético o relato de segundo grado, es decir, la historia dentro de la historia. Aplicando esta teoría al plano teatral, García Barrientos establece que el carácter típicamente dramático viene dado por la especial relación entre el plano escenificado y el diegético, es decir, entre la representación y lo representado, entre lo real y lo ficticio. Sin embargo, este crítico va más allá y propone sustituir el término *relato* o *diégesis* por *drama* porque al aplicarlo al nivel *meta* surge el término *metadrama*, más asentado en los estudios teatrales. Así, obtenemos los tres niveles fundamentales de Genette aplicados al teatro: extradramático o plano escénico, intradramático o plano diegético, y metadrama o drama dentro del drama.

Partiendo de esta base terminológica, García Barrientos establece una dicotomía entre *metadrama* y *metateatro*, equiparando a este último con el *teatro dentro del teatro*, mientras que el primero se reserva para otro tipo de ficciones insertas originadas a partir de un sueño, una alucinación o la inclusión de un narrador:

Propongo denominar *metateatro* a la forma genuina del “teatro en el teatro” que implica una puesta en escena teatral dentro de otra [...]. Por *metadrama* entiendo un concepto más amplio, que incluye el anterior, pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un “narrador”, etc. (2001, 232).

Incluyendo a las denominaciones de *metateatro* y *teatro dentro del teatro* surge *metadiégesis*, que se refiere, en el plano estrictamente temático, a una historia inserta; por ejemplo, al parlamento de un personaje refiriendo un suceso. No obstante, contra el peligro de considerar metadiegético cualquier intervención actoral más extensa de lo habitual, nuestro teórico advierte que es necesaria cierta autonomía del nivel metadramático para que sea considerado como otra entidad escénica o teatral y se

muestra consciente de la ligereza con la que, en ocasiones, se aplican estos términos de los que tratamos:

Es preciso advertir contra una atención en exceso escrupulosa por el fenómeno en cuestión, que terminará viendo cambios de nivel (con cierta razón) por todas partes [...]. A esta propensión un tanto paranoica sólo cabe oponer el criterio de la sensatez o la pertinencia, más fácil de aplicar que de definir. Habría que exigir un mínimo –¿hasta dónde?– de entidad y de autonomía a un nuevo nivel dramático para tomarlo en cuenta en el análisis [...]. Más gravedad reviste esta relativa indeterminación del límite en el nivel metadramático, y sobre todo en la zona que no es propiamente también metateatral; por ejemplo, cuando el carácter metadramático no es más que un artificio de presentación que puede resultar en buena medida irrelevante. Basta, en efecto, una frase o un gesto de presentación para convertir un drama en metadrama [...]. De nuevo será pertinente la distinción a partir de un mínimo de entidad y autonomía (2001, 233).

García Barrientos se aparta de la concepción de metateatro de Abel, ya que sus consideraciones en torno a este género teatral caen en el plano del contenido cuando se refiere a personajes autoconscientes y a la vida teatralizada, que da lugar a los tópicos de la vida como un sueño y el mundo como un teatro. Tampoco acepta alguna de las variedades metadramáticas que define Hornby, como la del personaje que actúa como personaje y la ceremonia dentro de la obra, ya que “el carácter reflexivo o especular que les es común puede tematizarse sin afectar a la estructura dramática [...] o formalizarse en la estructura (niveles), con mayores o menores conscuencias temáticas (incluso ninguna)” (2001, 234). En la consideración de que lo metateatral ha de afectar necesariamente a la estructura o ha de destinarse específicamente a subvertir algunas convenciones dramáticas, conecta con Abuín, quien tampoco concibe como metateatrales las obras en las que se comentan asuntos del propio género teatral o de las circunstancias cotidianas de las compañías de actores; sin embargo, no hay que olvidar que el número de textos de este tipo es destacable en el panorama teatral español del siglo XX y XXI.

Siguiendo, pues, la teoría genettiana de los niveles, según la cual la existencia de un nivel metadieético estaría en la base del metateatro, García Barrientos establece varios tipos de relación entre el drama primario y el secundario o entre el drama y el metadrama. Esta relación puede ser sintáctica o argumental con función explicativa o predictiva; o función semántica, temática –con la variante de la *myse en abîme*–, de tipo persuasiva o dramática; también puede existir una relación cero, cuando el drama interno tiene función distractiva u obstructiva⁶⁴. De igual manera, el drama primario

⁶⁴ José Luis García Barrientos, *op. cit.* nota 52, 234-5.

puede actuar como marco respecto del metadrama o drama secundario cuando este último contiene la acción dramática principal. En este caso, las funciones que desempeñaría el metadrama son atribuibles a los personajes de este nivel metadramático, como los narradores o *meneur du jeu*, que actuarían de organizadores internos del drama, de vinculación comunicativa con el público, de aportadores de testimonios y de comentaristas; funciones todas estas que pueden ser concurrentes.

Además de estos recursos basados en la inserción de unas ficciones dentro de otras –teatro dentro del teatro o metateatro; sueños o alucinaciones dentro de la obra o metadrama–, en ocasiones los personajes pueden traspasar los límites del nivel al que pertenecen, pasando al inmediatamente superior o inferior, produciéndose así una *metalepsis* o trasvase entre los niveles de ficción, siguiendo igualmente la teoría de los niveles de Genette. Estas *metalepsis* pueden afectar al espacio (como en *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello), al tiempo (como en *El tragaluz*, de Buero Vallejo), al personaje –en cuanto a que este puede ser un personaje-actor (como en *El misántropo*, de Molière) o un personaje-narrador (como en *Historia del soldado leída, representada y bailada*, de Ferdinand Ramuz)– y a la representación o puesta en escena

García Barrientos, en *Ficción y teatro* (2004), además, vincula el teatro dentro del teatro con el concepto del punto de vista en el teatro. Tras analizar la cuestión de la “vision” en el drama, concluye que existen dos tipos de puntos de vista: el escénico o el propio de la representación –como el de los personajes que se sientan en un banco para ver la representación inserta de *La gaviota*, de Chéjov–; y el punto de vista dramático o el que corresponde al universo representado. Pues bien, el teatro dentro del teatro, como el que tiene lugar en *Hamlet*, sería un caso de confluencia de ambos. Por consiguiente, García Barrientos sugiere una revisión del concepto de *metateatro* de Abel (en el que se incluye el fenómeno del *teatro dentro del teatro*), centrada en el punto de vista.

Tenemos, por tanto, dos visiones más recientes sobre el tema del metateatro y, también, más alejadas de supuestos filosóficos o ideológicos. Prefiero utilizar una perspectiva integradora utilizando los términos de formas *autotemáticas*, *autorreflexivas* y *autorreferenciales* como variantes sinonímicas de *metateatro*, para referirme a los numerosos recursos de los que se sirve el drama para hablar de sí mismo como género y profesión; en cambio, con *teatro dentro del teatro* me referiré exclusivamente al tipo de estructura de obra encuadrante que alberga una obra encuadrada.

Desde este punto de vista, *metateatro* o *metadrama* definirían una corriente teatral caracterizada por el empleo de alguna o varias de las técnicas metateatrales que

se han mencionado en las páginas anteriores, independientemente de que su intención sea incidir en el modo de percepción de la audiencia.

La variedad terminológica del término *metateatro* da cuenta de la gran diversidad de procedimientos, de tal forma que, en este trabajo, utilizaré indistintamente las etiquetas *técnicas metateatrales*, *metadramáticas*, *autorreflexivas* o *autorreferenciales*.

2.3. El mundo del teatro como variedad metateatral

Considero esencial detenerme en las apreciaciones del director teatral español, Agapito Martínez Paramio, quien a propósito de su montaje *¡Qué desastre de Molière!* (1996), reflexiona acerca de la técnica del teatro dentro del teatro⁶⁵. Este profesional decide emplear el citado procedimiento en su montaje teatral para cumplir un doble propósito: en primer lugar, “para que el público pueda asistir a la ilusión del que contempla simultáneamente la representación y la obra interna que se desarrolla y crea, delante de él” (1996, 124); y, en último término, “para profundizar en el panorama teatral y cultural en el que nos movemos” (1996, 124).

El teatro dentro del teatro sirve fundamentalmente de autoevaluación y autodiagnóstico a la situación teatral y cultural en la que se mueven los profesionales del género dramático. En definitiva, supone, desde el lado de las tablas, una reflexión sobre el medio teatral y la vida, reflexión de tipo estético, ético y filosófico, mientras que, desde el punto de vista de la sala, significa una evaluación del estado del espectador.

El teatro dentro del teatro nos revela el hecho escénico como un juego, poniendo en evidencia que la esencia de lo representado es ficticia; esto conduce a la creencia en un mundo en el que las personas son también actores y actrices, cuyas identidades pueden intercambiarse, donde se confunden realidad y apariencia “y donde se cuestiona la propia identidad del teatro” (1996, 125). Esta manifestación de la falsedad del mundo desde las tablas de un escenario va dirigida a que el público se replantee sus creencias con respecto a la realidad y significa un tipo de compromiso con el público por parte de los creadores teatrales.

⁶⁵ Agapito Martínez Paramio, “El teatro dentro del teatro. Una perspectiva actual”, *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena* (1996).

Y aquí es donde llegamos al replanteamiento de la posición del espectador. Con el teatro dentro del teatro cobra relevancia la posición de la persona que observa, la cual también queda representada en los personajes que actúan como espectadores de la obra inserta, “provocando alternativamente la identificación y la distanciación del espectador. En esta dialéctica reside uno de los mayores placeres de esta investigación teatral” (1996, 126).

Por otro lado, y conectando con Pavis, el teatro dentro del teatro nos hace caer en la cuenta de que toda comunicación dramática es, en realidad, una metacomunicación. Existe una brecha entre lo que crea el autor y lo que, por otra parte, es expresado por el personaje, interpretado por el actor, el director y la pluralidad de lenguajes que intervienen en la escena. Este desfase hace que la comunicación teatral se convierta en una comunicación de comunicaciones: en una metacomunicación, en definitiva.

Establecido esto, Martínez Paramio propone servirse de esta técnica autoconsciente para investigar sobre la posición que ocupa el teatro en el actual panorama cultural. Durante el período de transición –a partir de 1975– y el inicio del período democrático –en 1982–, el teatro se convirtió en un espacio de debate y confrontación ideológica. No obstante, cuando la situación democrática se estabilizó, la escena fue despojada de sus conexiones ideológicas y, por tanto, se hacía necesario atribuirle una función diferente. El metateatro, por un lado, se consolida como un género que ayuda a definir esta nueva postura centrándose en la figura del espectador cuyo papel ha de actualizar; y, por otra parte, realiza un ejercicio de autoexploración y autodiagnóstico de la situación del teatro en la historia reciente de España, “vivificando sobre escena, con todo lo que esto puede suponer, una profesión un tanto sectaria, llena de críticos frustrados, de actores paranoicos o directores megalómanos. En definitiva riéndonos de nosotros mismos, de la mejor manera posible; aprendiendo con el escepticismo que da la risa” (1996, 126). Y esto es lo que vamos a ver en la mayoría de los textos analizados: actores y actrices con problemas con sus compañeros, con sus directores o con los políticos e instituciones que les otorgan o les niegan las subvenciones, compañías obligadas a desaparecer y otras condicionadas por el dinero; un teatro que nos habla de sí mismo desde las tablas, una autoconfesión: “Ante este panorama oscuro la autorreflexión que propone el teatro dentro del teatro es una buena vía de claridad” (1996, 126).

SEGUNDA PARTE

Evolución de la fórmula hasta el último tercio del siglo XX

A partir del estudio inaugural de Lionel Abel, proliferaron los trabajos en los que se analizaba la presencia de la metaficción en teatro y en novela, tanto en las diferentes literaturas europeas como en la norteamericana. El rastreo del metateatro en la literatura occidental no solo se circunscribió a la época en la que surgió el término sino que los estudiosos se lanzaron a revisar e interpretar los clásicos de la dramaturgia a partir de este nuevo prisma que devolvía nuevos significados. De esta forma, vamos a descubrir que el metateatro de los siglos XX y XXI pertenece, en realidad, a una tradición que se remonta, al menos, hasta Cervantes, el primer creador y teórico metateatral.

Propongo un breve recorrido por el metateatro español comenzando por Cervantes, considerado el primer cultivador del género, hasta llegar a 1975 –año en que comienza el período que pretendo investigar–, para demostrar que el metateatro del último cuarto del siglo XX y de principios del XXI forma parte de una larga tradición occidental.

1. Cervantes: primer teórico metateatral

Como han señalado el estudioso Carlos Arturo Arboleda y la investigadora Wilma Newberry, Cervantes puede ser considerado el primer teorizador metateatral si pensamos que su obra está plagada de reflexiones y referencias acerca del género teatral, y de la literatura, en general: “Cervantes no escribió ningún tratado específico sobre teatro, sin embargo, creo que poseía unas ideas muy bien estructuradas como para poder hablar de una preceptiva cervantina” (Arboleda, 1991, 71)⁶⁶. Más concretamente, es en *El Quijote* donde se comprueba esta autoconciencia del proceso escritural: “By one method or another throughout the book Cervantes calls attention to the process of creating a novel” (Newberry, 1973, 10)⁶⁷. La puesta en evidencia del proceso creador provoca la ruptura del ilusionismo ficcional y, por tanto, la aparición de la autorreflexividad: “El teatro de Cervantes es un teatro de ruptura, de distanciamiento, de

⁶⁶ Carlos Arturo Arboleda, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca: Universidad, 1991.

⁶⁷ Wilma Newberry, *The Pirandellian Mode in Spanish Literature From Cervantes to Sastre*, New York: State University of New York Press Albany, 1973.

choque y de confrontación con el ilusionismo en que la representación tiende a sumergir al público” (Arboleda, 1991, 57)⁶⁸.

Partimos, pues, de que Cervantes es un escritor metateatral por el carácter reflexivo, fundamentalmente, de *El Quijote* y los entremeses: “En términos generales, el metateatro se ha considerado como una forma dramática de carácter reflexivo y autorreflexivo. Uno de los elementos comunes a los textos de Cervantes es justamente su carácter reflexivo” (1991, 7).

Como ha estudiado Arboleda, esta vertiente autorreferencial de nuestro escritor procede de la comedia del arte italiana⁶⁹ que utilizaba un tipo de texto dramático primitivo denominado *caneva*, en el que se aportaban directrices para guiar las improvisaciones de los intérpretes. Debido a su carácter eminentemente práctico, dirigido a la presentación, estas *canevas* contaban con una gran presencia de metalenguaje.

Aparte de la autorreflexividad, otro aspecto de la metateatralidad de Cervantes es la crítica al teatro de su época y al público centrándose en la figura de Lope, de quien rechazaba su excesivo mercantilismo. Este sesgo crítico aporta un carácter subversivo o transgresor al metateatro de Cervantes, quien apostaba por un teatro diferente que distanciara al público del encantamiento de la representación. Tanto la autorreflexividad como la crítica se pueden observar en las improvisaciones —en terminología de Arboleda— que Cervantes introduce en *El Quijote*:

La mayoría de las obras metateatrales son en este sentido obras con un lenguaje, en cierta forma subversivo, de ruptura y de denuncia [...]. Por este motivo es que las obras improvisadas y en general todas las obras metateatrales tienen además de su originalidad en la producción artística, dos grandes propósitos: la denuncia de los vicios y corrupción de las sociedades con las cuales son contemporáneas, y la reflexión filosófica sobre las inquietudes y problemas de la humanidad (Arboleda, 1991, 28).

Arboleda, coincidiendo con L. Abel, explica esta voluntad subversiva como correlativa al momento histórico en el que vivió Cervantes. A partir del siglo XVI, el

⁶⁸ Si consideramos que las técnicas brechtianas se emparentan con la metateatralidad, merece la pena mencionar la relación que establece Arboleda con Cervantes y Shakespeare como precursores del distanciamiento brechtiano: “En este sentido, Cervantes y su contemporáneo Shakespeare se adelantan con gran precisión a las ideas del alemán Bertolt Brecht, por muchos catalogado precursor de la dramaturgia contemporánea” (1991, 58).

⁶⁹ La influencia del teatro italiano en Cervantes está sobradamente probada debido a su estancia en Roma como soldado y a la presencia en la Península de comediantes italianos, como es el caso de Ganassa. Este también es el tema del trabajo de Julio Vélez-Sáinz, “El Recueil Fossard, la compañía de los Gelosi y la génesis de Don Quijote” (2000): “Parece manifiesto el conocimiento de la *commedia dell'arte* por parte de Cervantes”.

cultivo del metateatro es más sistemático porque coincide con un cambio en la mentalidad del ser humano occidental⁷⁰. En este momento –como aparece en *La vida es sueño*–, se difunden las metáforas del mundo como un teatro y la vida como un sueño, conceptos que definen el metateatro para Abel, tal y como hemos visto más arriba. Según Abel, Shakespeare y *Hamlet* representan el metateatro en estado puro. Para Arboleda, en cambio, “Cervantes es uno de los primeros escritores en utilizar de una manera sistemática esta nueva forma dramática” (1991, 8).

Aparte de esta intención subversiva, del metateatro se deriva cierta reflexión filosófica como consecuencia del distanciamiento entre el autor, los personajes y el público, brecha que se transplanta al espacio que separa la sala y el escenario: “Es en el momento de distanciamiento, cuando el texto metadramático posibilita la exploración filosófica por parte del personaje y abre el camino para que el público se fije en el contenido de dicha exploración” (Arboleda, 1991, 37).

La metateatralidad en Cervantes ha sido estudiada desde diferentes perspectivas y en distintos puntos de su obra: tanto en *El Quijote* como en los entremeses y en otras obras de teatro, por ejemplo, *La entretenida* o *Pedro de Urdemalas*. En todas ellas, a juicio de los estudiosos consultados, el metateatro funciona como recurso relativizador de la verdad, algo que ya apuntábamos al inicio de este trabajo y que otros estudiosos del metateatro en general habían señalado como característica primordial, lo cual es sorprendente si pensamos en que Cervantes se atreve a jugar con la perspectiva en la España prebarroca del siglo XVI.

Por tanto, el metateatro en *El Quijote* y en sus entremeses se pone al servicio de parodiar determinado asunto (normalmente un género literario de los muchos que Cervantes deconstruye) o nos desvela una verdad oculta, lo cual coincide con los diferentes propósitos ideológicos que los teóricos consultados han señalado para esta modalidad teatral.

⁷⁰ L. Abel viene a decir que Shakespeare y Calderón son transmisores del escepticismo del arte occidental que tiende a cuestionar ciertos valores establecidos, lo que impide la creación de la tragedia: “Now the Western imagination has, on the whole, been liberal and skeptical; it has tended to regard *all* implacable values as false” (1963, 77). Abel no concibe que se pueda escribir metateatro con una confianza ciega en los valores heredados, de donde se infiere, por consiguiente, que tanto Shakespeare como Calderón deberían haber tenido en cuenta cierto escepticismo en el sistema de valores de su época: “For both the Spanish and the English poet there could not but be an essential illusoriness in reality” (1963, 78).

1.1. Representaciones e improvisaciones en *El Quijote*

Existe consenso entre la crítica en cuanto al interés de Cervantes por el género dramático⁷¹. No obstante, esta inclinación no habría podido ser satisfecha enteramente debido al gran éxito del Fénix de los Ingenios, con cuyo concepto de hacer teatro no estaba de acuerdo nuestro autor⁷².

Don Miguel parece haber dotado a su *Quijote* de una especial adscripción dramática debido a la importancia del diálogo y de otros elementos teatrales que emplea como recurso para jugar con la persona que lee, oye o ve el espectáculo. De hecho, *El Quijote* como una novela teatral o como una novela metafictional es un tema que ha sido estudiado ampliamente por la crítica por contener una estructura encuadrante que alberga diferentes tipos de ficciones: desde novelas intercaladas hasta obras de teatro interpretadas por personajes más o menos conscientes de su carácter ficcional, o incluso espectáculos de títeres dirigidos por un *meneur du jeu*. Arboleda, además, añade a esta lista las burlas que los demás personajes organizan a don Quijote que, a su juicio, se trata de improvisaciones heredadas de la técnica de la comedia del arte italiana, cuya influencia en Cervantes acabamos de citar.

En estos teatrillos, los personajes acuerdan engañar al protagonista para que acceda a sus pretensiones, comportándose así como una compañía de teatro. El actor principal sería don Quijote, para quien la locura constituiría una máscara que utilizaría para poder llevar a cabo su objetivo, que es el de buscar aventuras:

Don Quijote de la Mancha llegó al mundo en un momento en que a su autor, Alonso Quijano, casi de improviso, se “le seca el cerebro”, es decir cuando decide transformar –conscientemente– su status de lector por el de actor. A partir de ese momento y hasta el final de su representación, vivirá dentro de esa “locura”, es decir, dentro de su vida como actor disfrazado. Esta solo terminará cuando –también a conciencia– decide terminar con su representación de don Quijote de la Mancha y sigue siendo Alonso Quijano (Arboleda, 1991, 47).

La comedia del arte italiana le da los instrumentos a Cervantes para crear el personaje de don Quijote-actor que participa de forma consciente y voluntaria en los engaños y juegos que representan para él.

⁷¹ El interés no realizado por el teatro también puede reconocerse en la preocupación Cervantina por renovar el género, tal y como puede apreciarse en sus entremeses y tragedias.

⁷² No en vano L. Abel afirma que *El Quijote* es la novela de un exdramaturgo, dejando clara la relación de esta obra con el género teatral: “Don Quixote, though he appears in a novel –the novel of an explaywright–” (Abel, 1963, 65).

No obstante, recogiendo las ideas de Schmeling o Hornby acerca de la existencia de grados de metateatralidad, me gustaría puntualizar que las improvisaciones no estarían en el nivel más alto de esta escala, donde sí se encontraría el teatro dentro del teatro, la técnica por excelencia. En las improvisaciones no hay una conciencia por parte de los personajes de que estén participando en una obra de teatro; ni siquiera el público de esta obra inserta –la improvisación– es consciente de que está presenciando una representación teatral. Esta puntualización la hará José Manuel Martín Marán, a quien me voy a referir a continuación, para hablar de otros momentos teatrales que se insertan en *El Quijote*⁷³.

Martín Marán tiene en cuenta los episodios teatrales del reencuentro en la venta de Palomeque y el Retablo de maese Pedro. Ambos pasajes marcan dos momentos en el tipo de metateatro que utiliza Cervantes y trazan una evolución desde un nivel más protometadramático, hasta otro estado plenamente metateatral con la obra de títeres inserta en la propia novela.

Para Martín Marán, el sesgo dramático de *El Quijote* sustenta los episodios intercalados de los que se compone la novela: “Cervantes utiliza la matriz teatral de la representación para poder intercalar historias” (1986, 12). En los sucesos de la venta de Palomeque, donde se produce el encuentro entre Dorotea, Cardenio, Fernando y Luscinda, delante de una audiencia, parece que la venta ha sido considerada un escenario: “El escenario del comedor de Palomeque acoge a actores” (Martín Marán, 1986, 5). Posteriormente, y a partir de su ingreso al escenario, estos actores y actrices se reconocen y van adquiriendo su personalidad a medida que se desarrolla el diálogo: “Los cuatro se encuentran en la posada y se reconocen. Sus esencias se corporeizan. Fernando y Luscinda, que hasta ese momento habían sido sólo meros roles, potencias, se presentan en lo que son y se actualizan” (Martín Marán, 1986, 5). Asimismo, la estructura de este encuentro también es teatral ya que, por un lado, las acciones se realizan a través del diálogo: es lo que se llama “la performatividad de la palabra teatral”⁷⁴ (1986, 8); y, por otro, las acciones que se representan en la llamada *función del comedor de Palomeque* se ciñen al momento central, catártico –tal y como ocurre en el género dramático en el que se seleccionan los momentos más relevantes para el desarrollo de la historia–. Sin embargo, estas apreciaciones dramáticas no nos deben

⁷³ José Manuel Martín Marán, “Los escenarios teatrales del ‘Quijote’”, *Anales cervantinos* (1986).

⁷⁴ “La performatividad de la palabra teatral a la que se refiere Segre consiste en la capacidad de los hechos dramáticos y de los personajes de contarse a sí mismos” (Martín Marán, 1986, 8).

hacer olvidar que no estamos ante una representación ni ante un texto teatral, sino ante “el relato de una especie de escenificación de un episodio que podría pertenecer a una novela sentimental” (1986, 10). No existe, sin embargo, una autoconciencia de la propia naturaleza dramática del personaje, por lo que no podríamos hablar de una representación teatral propiamente dicha.

En la segunda parte de *El Quijote*, todos los personajes acuerdan adoptar otro papel para conseguir determinadas acciones por parte del famoso hidalgo, esto es, son conscientes de que están interpretando. De este modo, la tendencia al teatro dentro del teatro de la primera parte se realiza completamente en la segunda: “La introducción de la representación en lo que ya tiende a ella explica la casi totalidad de los episodios de la II parte” (1986, 14).

En la transición de estos dos tipos de incursiones teatrales de *El Quijote* se encuentra el episodio del *Retablo de Maese Pedro* en el que existe un narrador “que incorpora la representación a la representación” (1986, 15) y, además, don Quijote se agrega al propio juego dramático atribuyendo características de realidad a los hechos que representan los títeres.

En este pasaje lo metateatral estriba en que tanto los espectadores internos del teatro como los lectores/espectadores externos de la obra asistimos al proceso de creación: una improvisación que se va desarrollando con las aportaciones del público asistente y, fundamentalmente, con las de su más insigne integrante: don Quijote. Coincidiendo con Arboleda, Martín Marán hace notar la intención de Cervantes por hacer partícipe al público: “Uno de los elementos que nos permiten catalogar ‘El Retablo’ como obra metateatral es el hecho que tanto el público interno que va a presenciar la función, como el externo (nosotros los lectores) asistimos a todo un proceso de puesta en escena, no sólo de la obra en sí, del texto, sino de todo el espectáculo” (1986, 62).

Recordemos que cuando don Quijote no está de acuerdo con lo que se está representando en el retablo, interrumpe la acción, y tanto maese Pedro como el trujamán tienen que reconducirla⁷⁵. Al final, don Quijote destroza el retablo porque está loco, confunde la realidad con la ficción; sin embargo, desde el punto de vista de Arboleda y considerando que don Quijote es un actor, esto es, está fingiendo, quizá esté

⁷⁵ “El carácter de metacomunicación de este texto se puede ver en las continuas interrupciones originadas por este espíritu crítico de Don Quijote; estas interrupciones son metacomunicativas” (Arboleda, 1991, 64).

manifestando su desacuerdo con la obra de títeres de su anterior conocido, Ginés de Pasamonte.

En definitiva, el *Retablo* sería una obra metateatral dentro de otra metanovela en la que, además de desvelar los mecanismos de construcción de la ficción, se hace referencia, de forma crítica, al teatro de la época:

Una obra teatral en la que se comentan elementos también de carácter teatral. Estos elementos traídos aquí por Cervantes están en su fondo cuestionando todo el teatro de su época, en especial el carácter “impropio” de muchas de las comedias de Lope, así como también su carácter mercantilista [...]. Cervantes reflexiona tanto al interior como afuera de la obra sobre el teatro que “está de moda” en la época y su contexto histórico; con todas estas reflexiones Cervantes va exponiendo su teoría metadramática (Arboleda, 1991, 65).

Para el estudioso Eduardo Olid Guerrero, este pasaje de *El Quijote* establecería una analogía estructural con el resto de la novela, es decir, una *mise en abyme*⁷⁶. En esta estructura abismante, la figura del trujamán haría de intermediaria entre los títeres del retablo y los espectadores de este, concretamente, don Quijote.

Ya sabemos que la actuación del trujamán no convence al hidalgo porque, a juicio de este, no se ajusta a la verdad. Aquí, Olid Guerrero señala la confrontación que existe entre los conceptos de oralidad/escritura, dado que don Quijote es el representante de la cultura escrita, de la lectura silenciosa, mientras que el mundo al que se enfrenta está creado a partir de otros géneros literarios populares, orales, que don Quijote interpreta basándose en sus lecturas⁷⁷.

De esta falta de coincidencia surgen sus enfrentamientos. Lo que el trujamán está recitando no se ajusta a lo que don Quijote ha leído, así que, hartado de las continuas traiciones a la veracidad de la historia, se lanza a destruir el retablo y los títeres. El papel metadramático del trujamán –maestro de ceremonias o *meneur du jeu*– es determinante puesto que evidencia la importancia de la palabra como instrumento del poder, dada su capacidad para manipular el discurso o introducir cuantas variantes o valoraciones desee, alteraciones que don Quijote ataca, como todos sabemos.

Lo más interesante es que Olid Guerrero califica al discurso metafictional del trujamán como “estructura narrativa sugestiva, esto es, una manera de hablar y

⁷⁶ Eduardo Olid Guerrero, “Donde lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchara leer: sobre el lenguaje metadramático de los títeres de maese Pedro”, *Anales Cervantinos* (2009).

⁷⁷ “Podríamos entonces plantear la hipotética paradoja de que don Quijote es un personaje de naturaleza oral de raíz en la épica y en los romances, inmerso en un mundo libresco que asume y deconstruye todo tipo de géneros literarios anteriores a Cervantes” (2009, 65).

representar el teatro dentro de una novela eminentemente dramática” (2009, 71). A esta mezcla de géneros la denomina “palimpsesto” (2009, 71) y la pone en relación con el concepto de metateatro de L. Abel, según el cual esta forma dramática está ligada a la representación barroca del mundo como un teatro y la vida como un sueño.

Una vez identificado el *Retablo de Maese Pedro* como una muestra de metateatro, Olid Guerrero discute su significado en torno a que su intención sea representar simbólicamente la vida como un teatro; sin embargo, sí echa mano de las cinco variedades metateatrales que establece Hornby para concluir que todas ellas están presentes en el *Retablo*. El papel dentro del papel aparece en el hecho de que don Quijote y maese Pedro son personajes interpretados por otro personaje: Alonso Quijano y Ginés de Pasamonte, respectivamente; los títeres configurarían una ceremonia dentro de la obra⁷⁸; la autorreflexividad está presente cuando maese Pedro lanza su famosa crítica al teatro que se hacía en la época: “¿No se representan por ahí casi de ordinario mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso sino con admiración y todo?”. Olid Guerrero trae a colación a Arboleda para señalar aquí el posible ataque de Cervantes al teatro lopesco y añade que, mediante este recurso metateatral, “Cervantes ofrece la explicación y la descripción del entramado de la experiencia teatral, nos muestra cómo se monta este andamio y truco narrativo delante de su nuevo lector” (2009, 72)⁷⁹.

El público recibe la información relativa a este proceso de construcción teatral a través del trujamán, que cumple esta función comunicativa con la audiencia: “El trujamán es el traductor, el intérprete que se sitúa entre maese Pedro emisor y don Quijote receptor” (2009, 73). Y es tan eficaz su función de introductor en la ficción que don Quijote llega a identificarse realmente con los títeres, de manera que estos y él pasan a ocupar el mismo plano de ficción, y es por esto por lo que don Quijote se siente libre de arremeter contra ellos cuando se indigna por sus crímenes en la ficción.

Este “juego metafictional de Cervantes” (2009, 74) va dirigido a algo que ya apunté antes: la confrontación de la cultura libresca de don Quijote con el mundo configurado a partir de representaciones literarias populares, como los romances en los

⁷⁸ “La ceremonia metadramática de las marionetas de maese Pedro” (2009, 74).

⁷⁹ Me interesa destacar este aspecto porque es lo que mayoritariamente vamos a encontrarnos cuando analicemos nuestro teatro contemporáneo, esto es, escritores y escritoras que analizan su proceso de creación; o compañías y actores que nos desvelan cómo se pone en pie un montaje teatral.

que se basa la historia de Melisendra: “El retablo es un ejemplo del cambio producido en el intercambio comunicativo que experimenta el caballero con la realidad” (2009, 75). Don Quijote ha adquirido su competencia cultural mediante la lectura silenciosa de libros y después de haberlos devorado necesita salir al mundo para comunicarse, de manera que esta necesidad de diálogo que satisface con Sancho Panza sería el motor de la novela⁸⁰.

1.2. Burlas y parodias en algunas muestras del teatro cervantino

Es evidente el cuño metateatral de muchas de las piezas teatrales de Cervantes; de hecho, Juan Carlos Garrot Zambrana considera al *Retablo de las maravillas* como un ejemplo típico de metateatro a causa de la obra inserta que conforman las burlas de todos los personajes hacia el marido de Leonarda, Pancracio: “Le *Retable des merveilles*, véritable chef d’oeuvre du genre et du corpus européen des pièces relevant du théâtre dans le théâtre” (2010, 10)⁸¹.

Del mismo modo, para José María Díez Borque, el teatro dentro del teatro encuentra sus mejores expresiones en el entremés del *Retablo de las maravillas* y en el episodio quijotesco del *Retablo de Maese Pedro*⁸². En *Pedro de Urdemalas* y *La entretenida*, sin embargo, la pieza inserta no traspasa su nivel de ficción, no transgrede su frontera, requisito para el metateatro, a juicio de este investigador.

Cervantes investiga en torno al tema de la separación entre literatura y vida que se concreta en la “violación de fronteras” (1972, 113) utilizando el procedimiento del teatro dentro del teatro, el distanciamiento de los espectadores o la multiplicación de niveles de ficción. Estas técnicas, utilizadas de modo totalmente consciente, iban dirigidas a que los lectores alcanzasen una distancia similar a la de los espectadores presenciando una obra de teatro: “Cervantes fue un autor consciente de lo que estaba haciendo, capaz de observar la obra a distancia como espectador desinteresado, incluso observándose a sí mismo en el acto de escribir” (1972, 128).

⁸⁰ “Don Quijote por tanto es un lector solitario de libros de caballerías con una enfermedad interpretativa que aparece por falta de diálogo [...]. La ausencia de comunicación que experimentaba como hidalgo y solitario lector, le llevan ya como don Quijote a ese incesante diálogo con Sancho Panza. Esta relación entre caballero y escudero es el verdadero motor de todo el relato” (2009, 78-9).

⁸¹ “Le Diable comme auteur et metteur en scène, dans les *Auto sacramentales* de Calderón de la Barca”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie. Regards croisés sur la scène européenne* (2010).

⁸² José María Díez Borque, “Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes”, *Anales cervantinos* (1972).

Tanto en el *Retablo de Maese Pedro* –donde “sí que juega el procedimiento en todas su posibilidades” (1972, 122)– como en el *Retablo de las maravillas*, se produce una multiplicación de niveles de ficción con el consiguiente distanciamiento para los espectadores/lectores reales⁸³. En ambos casos percibimos, en un primer nivel de ficción, a los espectadores de ambos retablos; a continuación, el nivel donde se mueven Chirinos, Chanfalla y maese Pedro; y, finalmente, el nivel inserto que constituyen los propios títeres del retablo. En palabras de Díez Borque, podríamos considerarnos a nosotros, los espectadores/lectores reales, como en un cuarto plano. Pues bien, en el caso del episodio de maese Pedro, cuando don Quijote confunde la ficción de los muñecos con la realidad, ese ilusionismo se rompe devolviéndonos a nosotros, como masa espectadora, la conciencia de que estábamos asistiendo a una representación ficticia. En el caso del *Retablo de las maravillas*, Díez Borque trae a colación unas palabras de la investigadora M.P. Palomo donde explica que esa multiplicación de planos de ficción acaba funcionando como una equiparación de la vida con la literatura: “Mediante la inclusión de una obra dramática dentro de la representación, los personajes se convierten en actores de la ficción que se incluye, y de rechazo, individuos reales de la acción que desarrollan; el doble plano vida-teatro se traslada íntegro a la escena” (1972, 127). Tras esta afirmación, concluye Díez Borque que este procedimiento técnico tiene su consecuente implicación ideológica en mostrar la vida como una representación.

Por último, habría que hacer notar el poder que la palabra sola adquiere en el entremés⁸⁴, porque es a través de este único elemento que se realizan todas las acciones de las que nos hablan Chirinos y Chanfalla. La fuerza de la palabra escénica nos acercaría, según Díez Borque, a una suerte de grado cero de la representación⁸⁵.

La palabra también es el elemento generador del teatro dentro del teatro en otro entremés cervantino, *La cueva de Salamanca*, en este caso de la mano de Carraolano,

⁸³ “Vamos a asistir a una multiplicación de planos con el consiguiente ilusionismo, que nos llevará a la creencia de pasar al terreno de la vida desde el mundo de la ficción del teatro” (1972, 122).

⁸⁴ “En el *Retablo de las maravillas*, la fuerza de la palabra aparecerá potenciada al máximo. Gracias a ella y solo por ella se va a crear la ilusión teatral” (Díez Borque, 1972, 126).

⁸⁵ “En el *Retablo de las Maravillas*, encontramos lo que podríamos denominar grado cero de la representación” (Díez Borque, 1972, 128). Por otro lado, esta idea está relacionada con lo apuntado por Schlueter para quien la metaficción representaría ese anhelo por llegar al origen de todo, tan característico del espíritu moderno, ávido de conocimiento: “Our need to know is epitomized, if not perfectly satisfied, by the turning inside out of our creations, which expose themselves upon probing to the last element of their existence” (1979, 5).

quien actúa aquí como director de escena⁸⁶. La llegada de este estudiante de Salamanca da paso al teatro dentro del teatro cuando este le hace creer a Pancracio que el Sacristán y el Barbero –los amantes que Leonarda y su criada han invitado a su casa aprovechando la ausencia del hombre, Pancracio– son demonios que él ha hecho aparecer según las artes mágicas que aprendió en la Cueva de Salamanca.

S. Zimic estudia este entremés cervantino como una muestra de metateatro donde el teatro dentro del teatro está puesto al servicio de subrayar la ineptitud y el retraso mental de Pancracio, el marido burlado de Leonarda⁸⁷. De este modo, la ficción inserta nos revela algo oculto del personaje: “En estas escenas de *La cueva de Salamanca* se realiza una modalidad muy interesante del teatro dentro del teatro, diferente de las demás en las obras cervantinas, en el sentido de que se dirige a un espectador particular, con el propósito específico de provocar su reacción a lo escenificado y revelarlo así en su verdadera personalidad ante todos” (1983, 148). De hecho, el teatro dentro del teatro sirve al tema de la magia –“Es de importancia crucial entender la función dramática que la magia tiene en el entremés” (1983, 149)–, que es lo que contribuye a definir el carácter del personaje, creyente en supersticiones y supercherías, como demuestra desde el inicio de la pieza cuando afirma que unas palabras al oído consolarán la fingida tristeza de su esposa: “Su credulidad en la magia de la cueva de Salamanca explica su credulidad en la perfección de su matrimonio” (1983, 149)⁸⁸.

Carlos Arturo Arboleda también se dedica a estos dos entremeses para relacionarlos con su idea de que se trata de improvisaciones que pretenden facilitar el engaño del personaje⁸⁹: “El escritor español, haciendo uso del recurso del *teatro dentro del teatro*, posibilita que el personaje o personajes, objeto de engaño, asistan a dicha farsa con una mayor credulidad” (1991, 36).

⁸⁶ “En métamorphosant en démons pacifiques le sacristan et le barbier, l’étudiant complice de leurs amours monte un véritable spectacle dont il est le metteur en scène” (1983, 148).

⁸⁷ Stanislav Zimic, ““La cueva de Salamanca””: parábola de la tontería”, *Anales cervantinos* (1983).

⁸⁸ No quisiera dejar pasar la oportunidad de señalar que, como observa Arboleda, el metateatro y la intertextualidad son conceptos cercanos y la existencia de uno implica la presencia del otro, de manera que el último de los entremeses aquí mencionados es objeto de reescrituras por parte de dos autores que estudiaré en el cuerpo de esta investigación: Albert Boadella, con *El retablo de las maravillas*, y José Sanchis Sinisterra, con *El retablo de Eldorado*, donde igualmente los actores metateatrales realizan improvisaciones para engañar a otros personajes.

⁸⁹ Idea que ha explicado anteriormente para referirse a *El Quijote*.

Pero no solo en los entremeses o en *El Quijote* encontramos elementos metateatrales, sino también en otras piezas dramáticas como *La entretenida*, objeto de estudio de Francisco José López Alfonso, obra a la que califica de parodia de las comedias de capa y espada y, por extensión, parodia de la comedia nueva de Lope de Vega⁹⁰.

El hecho de que se trate de una parodia hace reforzar ciertos elementos de teatralidad como la actuación más exagerada de los actores e implica la subversión de los estereotipos escénicos de este género teatral. Esta puesta en evidencia de la propia teatralidad, la exhibición de sus propias convenciones para transgredirlas, nos introduce directamente en el ámbito del metateatro, a juicio de este investigador⁹¹.

Pero *La entretenida* también alberga una obra de teatro dentro de la propia comedia, más concretamente, un entremés. Esta pieza de teatro menor inserta alcanza una relevancia mayor que cualquiera de su género en su época (si pensamos en *Hamlet*, por ejemplo). Aquí, los personajes-actores mantienen su nombre, personalidad y objetivos, que son análogos a los que poseen en la obra marco, de manera que los espectadores internos (o personajes-espectadores) y los espectadores externos (o público real) piensan que se ha producido una interferencia de la realidad en la ficción. Sin embargo, lo que realmente se está produciendo es una burla a los espectadores, una broma. Esto es: Cervantes suprime la frontera entre la realidad y la ficción, como hace a lo largo de toda su obra, haciéndonos creer que la representación del entremés encuadrado se ha suspendido y que la vida *real*, la ficción del primer nivel, se ha abierto paso sin avisar; pero todo esto no es más que una burla en la que hemos caído tanto los espectadores externos como los internos.

La burla que se representa en el entremés pretende transgredir el concepto del honor, tan central en la comedia nueva de Lope, de tal forma que la obra entera puede considerarse una burla a la ideología que alienta este género barroco y, a su vez, una parodia del propio género de la comedia nueva. Nos encontramos, por tanto, en palabras de López Alfonso, ante un metateatro dentro del metateatro: “De este modo, no estamos ante un caso de teatro en el teatro, sino de metateatro (el entremés está construido sobre

⁹⁰ Francisco José López Alfonso, “‘La entretenida’: parodia y teatralidad”, *Anales cervantinos* (1986).

⁹¹ “Como es bien sabido, el elemento parodiante va en contra de los procedimientos automatizados y estereotipados. En tal sentido, la parodia se instituye en una técnica para revelar el procedimiento artístico. En el teatro esto se traducirá en una recuperación de la teatralidad y en una ruptura de la ilusión por medio de una gran insistencia en los elementos que caracterizan a la representación teatral” (López Alfonso, 1986, 196).

un material teatral ya dado, el de la comedia *La entretenida*) en el metateatro (la parodia de la comedia nueva *La entretenida*)” (1986, 202).

Los baños de Argel también es mencionada por Alfredo Hermenegildo como un ejemplo típico de teatro dentro del teatro, ya que son los presos los que ejecutan una pieza teatral dentro de la propia obra⁹². En esta tragedia cervantina, los cristianos presos por los moros deciden representar una égloga de Lope de Rueda que tiene la función de desvelar una verdad oculta como son los verdaderos sentimientos de los personajes-actores (o “mirados”) hacia sus captores, los moros, que a su vez son personajes-espectadores (o “mirantes”) y que muestran su contrariedad ante lo que se está representando. Wilma Newberry se refiere a esta tragedia como ejemplo del hacer pirandelliano en nuestra literatura⁹³.

Del mismo modo, W. Newberry se refiere a *Pedro de Urdemalas*, en la que un pícaro actor, al estilo de Hamlet, da indicaciones sobre el buen actuar: “Pedro explains to the author the characteristics which he thinks a good actor should have” (1973, 13), por lo que también se la puede adscribir al género metateatral.

Podemos concluir, por tanto, que el teatro cervantino, precursor de nuestro teatro clásico, ya contaba con elementos metateatrales que también aparecen en *El Quijote*. Cervantes representa, pues, un hito en la construcción del género metateatral que continúa su andadura en los Siglos de Oro constituyéndose en una tradición que llega hasta nuestros días.

2. Metateatro áureo

Huelga mencionar el interés reciente que diversos investigadores del género teatral han mostrado en el metateatro áureo. Baste apuntar algunos ejemplos, y el resto, podrá verse en la abundante bibliografía que tomo como referencia, siempre como prólogo a mi objeto de estudio primordial que es el teatro español actual.

Una de esas muestras la tenemos en el proyecto de investigación llevado a cabo por Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino, titulado “La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII” (2011)⁹⁴, análogo a la serie de estudios en línea

⁹² Alfredo Hermenegildo, “Usos de la metateatralidad: las comedias de Lope de rueda”, *Scriptura* (2002).

⁹³ Cfr: nota 67.

⁹⁴ Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, 2008-2010, proyecto al que pertenecen dos artículos con los que trabajaré para acercarme al metateatro áureo: “*Entre bobos (no) anda el juego*: convenciones genéricas, metateatro y efecto de recepción en la comedia de Rojas Zorrilla”, de M. B. Sosa; y “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en

coordinados por Juan Carlos Garrot Zambrana, que componen la publicación electrónica *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie* (2010)⁹⁵. Esta abundante bibliografía acerca del metateatro en la época clásica es remarcada por Alfredo Hermenegildo⁹⁶: “La bibliografía sobre el tema de la metateatralidad en la España clásica ha aumentado últimamente” (2002, 212) y cita, además, gran número de artículos –algunos de los cuales he utilizado para elaborar estas páginas– que, añade “son buena muestra de que, en los últimos veinticinco años, el objeto de nuestra reflexión ha despertado una gran curiosidad” (2002, 212, nota 3). Por su parte, Christophe Couderc afirma lo mismo: “Un certain nombre d’études ont d’ores et déjà démontré que l’immense corpus du théâtre espagnol du Siècle d’Or regorge d’exemples de métathéâtralité”⁹⁷ y aduce como razón de esta gran presencia del metateatro en el Siglo de Oro que los procedimientos típicos de esta técnica teatral, como la *mise en abyme*, la teatralización de la vida o la autorreflexividad son también procedimientos típicamente barrocos que casan con la ideología del siglo XVII⁹⁸.

La coincidencia de procedimientos utilizados por la estética barroca y la metateatral también es mencionada por Catherine Larson: “Este concepto [el metateatro] también se ha manifestado como algo bien útil para describir las técnicas autoconscientes que aparecen en muchos de los dramas del Siglo de Oro”⁹⁹ (1013).

En general, en los citados trabajos, se considera que el período áureo es un punto de inflexión en cuanto a la evolución del género metateatral. El Barroco se convierte en el momento de madurez y desarrollo de la técnica metateatral debido al cambio de mentalidad que se está produciendo en la época.

Mojiganga del mundinovo”, de G. Balestrino.

⁹⁵ Juan Carlos Garrot Zambrana, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie. Regards croisés sur la scène européenne*, Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais de Tours (2010).

⁹⁶ *Op. cit.* nota 92.

⁹⁷ Christophe Couderc, “Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia Nueva*”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie* (2010), *op. cit.* nota 95.

⁹⁸ “La théâtralisation de la métaphore de la vie comme théâtre, la mise en abyme (ou thématization), par l’auteur lui-même, de sa propre production dramatique, la réflexivité d’un texte donnant une image tantôt fidèle et tantôt déformée des conditions matérielles de production du spectacle théâtral, forment une constellation de procédés, de thèmes et de structures d’ordinaire rangées parmi les plus sûres marques de l’esthétique baroque” (2010, 90).

⁹⁹ Catherine Larson, “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989).

Tal y como afirma Juan Carlos Garrot Zambrana en su *Prefacio*, en el siglo XVI se produce una revolución, cierta modernización del pensamiento humano¹⁰⁰ –hecho apuntado igualmente por L. Abel– y esta es la razón por la cual el metateatro, a pesar de ser una técnica harto conocida desde los inicios del arte teatral, no encuentra su desarrollo hasta este momento:

La raison pour laquelle une technique déjà connue des Anciens n'est développée qu'à la fin du XVI^e siècle le serait à chercher dans l'absence d'une distance physique entre celui qui joue et celui qui regarde. Révolution fondamentale qui a substitué un théâtre du regard à un théâtre de participation (2010, 10).

De este modo, nos vamos a encontrar con que el concepto inventado por Abel aporta una nueva perspectiva al estudio de nuestro teatro clásico –no solo en el caso de España, sino también para el teatro clásico inglés y francés–. Principalmente, se va a analizar el recurso del papel dentro del papel o el desempeño de un papel dentro de otro, que sería la técnica metateatral más común en el teatro aurisecular.

Alfredo Hermenegildo estudia este procedimiento en tres comedias de Lope de Rueda¹⁰¹. Pero antes de entrar a estudiar el metateatro en el autor de los pasos me gustaría detenerme en el marco metodológico de este investigador, que deviene muy útil para aplicar al estudio de obras concretas, tanto del período áureo como actuales. Hermenegildo propone denominar a estos mecanismos de metateatralidad *teatro en el teatro* [TeT], término que engloba un espectro de recursos que van desde la estructura encuadrante hasta el papel dentro del papel (2002, 213). Es consciente, por otro lado, de que es fácil identificar un recurso metateatral cuando se dan todos los elementos que nos lo permiten identificar y que, sin embargo, se hace más dudoso atribuir metateatralidad en los casos intermedios.

Para Hermenegildo la estructura básica es la de la obra inserta, que él llama “interior, enmarcada, engarzada, engastada” (2002, 214) o englobada; mientras que la obra marco es la “englobante” que “controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento de la obra enmarcada” (2002, 214). La obra engarzada funcionaría como “signo abismante” (2002, 214) o *mise en abyme* para la obra encuadrante: “Hemos traducido por *abismación* el sintagma francés *mise en abyme*. El término castellano [...] es más manejable y flexible [...]. Sus posibilidades de inserción

¹⁰⁰ Juan Carlos Garrot Zambrana, “Préface”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie* (2010).

¹⁰¹ *Op. cit.* nota 92.

sintáctica (abismar, abismante, abismado, abismación, etc.) son múltiples” (2002, 216, nota 8). La función de la obra enmarcada es abismar la obra principal, esto es, crear un reflejo o reduplicación que propicie el desarrollo de la acción dramática.

En cuanto a las figuras que intervienen en este proceso de *teatro en el teatro*, Hermenegildo habla de *personajes mirados*, para los personajes-espectadores; *personajes mirantes*, para los personajes-espectadores; y *archimirantes*, el público espectador. A su vez, los personajes de la obra marco o encuadrante pueden hacer de *meneur de jeur* o maestro de ceremonias, funciones que Hermenegildo denomina acertadamente como “conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de confiarse a los mirados” (2002, 215). Por lo que al director escénico se refiere, Hermenegildo apunta otras funciones como “apuntador o indicador escénico que, en aparte, controla” cada intervención de los *mirados* (2002, 215).

Este investigador, tras dejar constancia de la gran atención que el metateatro clásico está mereciendo en estas últimas décadas, utiliza tres comedias de Lope de Rueda para ejemplificar su teoría acerca del teatro en el teatro: *Eufemia*, *Medora* y *Armelina*, no sin bien antes advertir que no se trata del tipo de teatro en el teatro ideal, pero sí de alguna de sus variantes¹⁰². En estas tres obras, un grupo de personajes-actores (o mirados) adquieren un rol interpuesto para representar una pieza inserta delante de otros personajes-espectadores (o mirantes), la cual pondrá en entredicho la verdad de la obra marco.

El papel dentro del papel es estudiado asimismo por Catherine Larson en cuyo trabajo revisa las consideraciones teóricas acerca del metateatro¹⁰³. La investigadora reúne los aspectos sobre los que hay consenso entre los estudiosos para abogar por un estudio de las obras cómicas del Siglo de Oro a partir de esta teoría metateatral, teniendo en cuenta, además, el aspecto de la recepción. Para C. Larson, el papel dentro del papel unido al uso del disfraz:

Los varios papeles que desempeñan los personajes y su relación en el uso del disfraz y con la manipulación dramática son asuntos que merecen más investigación. En muchas comedias, los personajes se autocaracterizan o funcionan como dramaturgos o directores dentro del texto, escribiendo nuevos argumentos o dirigiendo las acciones de otros personajes con una actitud obviamente autorreferencial. En este contexto, el

¹⁰² Se trata de comedias destinadas a una audiencia popular, razón que explica la aparición del metateatro, en contraste con los coloquios y otras obras destinadas a un ambiente cortesano y que, en consecuencia, no presentan recursos metateatrales.

¹⁰³ *Op. cit.*, nota 99.

metateatro muchas veces subraya las diferencias entre los sexos, ya que las mujeres frecuentemente desempeñan más de un papel o usan otras técnicas teatrales para poder conseguir más autoridad o poder. Así, la exploración de la identidad es un asunto fundamental de muchas de las obras metadramáticas del Siglo de Oro (1989, 1018).

C. Larson cita a personajes caracterizados como “dramaturgos o directores” en clara coincidencia con L. Abel¹⁰⁴, refiriéndose a personajes que actúan como directores de escena o creadores teatrales aportando directrices a los otros personajes sobre cómo han de conducir sus acciones.

Además del papel dentro del papel, en la línea de otros procedimientos típicos del teatro barroco, C. Couderc se centra en el aparte y en el guiño al espectador¹⁰⁵. El aparte consiste en que un personaje a espaldas de otro se dirige al público y, en ocasiones, le interpela, rompiendo el dialogismo típico de la construcción teatral. No supone, sin embargo, un cuestionamiento de la verosimilitud del género porque el público asume esto como una convención, de manera que sí se podría afirmar que el aparte hace explícito ese pacto tácito que existe entre la sala y el público. El guiño al espectador, en cambio, supone que el personaje haga cómplice a este, pero sin dirigirse a él, de manera que, en resumidas cuentas, este procedimiento funcionaría como una *captatio benevolentiae*.

Couderc, siguiendo a Héctor Briosio¹⁰⁶, afirma que estas apelaciones al público son definitorias de los géneros menores como las *loas*, en las que, además, se alude al contexto de producción de la obra, descubriéndonos lo que Briosio llama “el teatro por dentro” (2010, 96). Estas alusiones de los personajes a hechos de la realidad de los espectadores significa que estas figuras pretenden negar su carácter ficticio subrayando, de forma irónica, su naturaleza falsa. Eludir lo obvio asimismo es interpretado como un intento por adelantarse a las posibles críticas de unos espectadores preocupados por la verosimilitud o no de lo que están viendo y acostumbrados, además, a manifestar profusamente tanto su entusiasmo como su decepción; vemos aquí de nuevo el aspecto de la recepción que siempre está presente en el género metateatral.

Otros recursos de autorreflexividad son el aplauso del público que se suele solicitar en los versos finales; ciertos comportamientos recurrentes de personajes tipo

¹⁰⁴ Cfr: “1.1. Un género dramático de larga tradición”, en este trabajo.

¹⁰⁵ *Op. cit.* nota 97.

¹⁰⁶ “Juegos metateatrales y verosimilitud en el teatro del siglo de oro: la loa” (2005), artículo citado en la bibliografía de C. Couderc (2010), p. 107.

como los criados; y la alternancia en los diferentes tipos de metros que se utilizan en la composición de tales obras.

En adición, en este tipo de obras menores los personajes suelen erigirse en portavoces de sus creadores, dando lugar a diálogos autorreflexivos en los que se discute la teoría lopesca sobre la comedia nueva. La controversia estética se traslada, de este modo, a las tablas que se convierten en testimonio del contexto cultural en el que surgió la obra. Se trata de la misma estrategia que utilizara Cervantes en el *Retablo de Maese Pedro*, poniendo en boca de sus personajes sus propias ideas acerca del teatro de su época. En este punto, C. Couderc se relaciona con M. Schemling en cuanto a su consideración de que el metateatro configura una historia literaria dramatizada, ya que da cuenta de la situación del género en un momento determinado de la historia.

La conclusión de Couderc es que los recursos metateatrales en las comedias áureas se convierten en procedimientos constitutivos del propio género, es decir, en convenciones, lo cual coincide con la postura de Alva V. Ebersole en su libro *Arquetipos, símbolos y metateatro* (1988). Este autor estudia otra de las convenciones del teatro del Siglo de Oro: el personaje del fingido, arquetipo que crea su propia comedia dentro de la obra mediante una máscara o disfraz¹⁰⁷. Ebersole se dedica a estudiar las obras más representativas de Lope, Calderón y Tirso rastreando la presencia del personaje del fingido cuya función es manipular al resto de los personajes para llevar a cabo sus propios objetivos. Tanto los fingidos como las tapadas y las mujeres disfrazadas de hombre serían los representantes del aspecto metateatral en estas obras. No obstante, Ebersole establece una diferencia entre los personajes fingidos que lo son desde el inicio de la obra y los que aparecen en mitad de la misma; tan solo en el segundo caso estaríamos hablando de *role-playing*, papel dentro del papel o metateatro “porque el fingido controla la acción de los demás, o provoca una reacción entre alguno que fuerza un cambio en la acción” (1988, 64).

Queda claro, por tanto, que el papel dentro del papel parece ser la técnica metateatral fundamental en nuestro teatro clásico. Alfredo Rodríguez López-Vázquez observa que este recurso cumple un papel importante en tres obras de nuestro teatro clásico que tratan el mito de Fausto o cuyo tema es el “pacto con el diablo”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ “Era interesante aplicar el concepto de metateatro en el sentido estricto de la palabra y examinar lo que ocurría cuando uno o más de los personajes de una comedia creaba su propia obra dentro de la otra para lograr los fines que deseaban” (1988, 8).

¹⁰⁸ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “Epitheatro, hipotheatro y metateatro en el Siglo de Oro”, *Teatro de*

En estas obras –*El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *La ninfa del cielo*, de Vélez de Guevara; y *Fray Diablo*, de Claramonte–, el papel dentro del papel constituye un recurso fundamental para la trama de la obra. El diablo siempre aparece disfrazado para procurar el engaño del personaje que va a ser su víctima y a este rol interpuesto, normalmente, le sigue el surgimiento de una representación dentro de la propia obra –“la representación dentro de la representación” (2011, 148)– cuando los demonios actúan disfrazados para llevar a cabo su engaño.

Rodríguez López-Vázquez también considera metateatral la división en dos mundos: el terrenal y el divino –o habitado por los demonios– en la obra *Fray Diablo*, de Claramonte. Esto es, los diablos aparecen en escena todo el tiempo dirigiendo los comportamientos de los personajes; son invisibles para el resto de las figuras pero visibles para los espectadores, que contemplan estos dos planos de ficción simultáneamente: “Una construcción metateatral que es típica de los dramaturgos [...] como Vélez de Guevara, Mira de Amescua o Claramonte, que han usado, como contenido de su dramaturgia, la dualidad del mundo visible y del invisible” (2011, 156).

Los diablos como personajes metateatrales también son el tema de la *Farsa militar* (1547), de Diego Sánchez de Badajoz, obra estudiada por Javier Espejo Surós en su artículo dedicado al teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI¹⁰⁹. En la citada *Farsa*, Espejo Surós repara en el personaje del Diablo que permanece invisible durante partes de la obra, mientras que en otras se muestra como el maestro de ceremonias o *meneur du jeu*¹¹⁰.

J. Espejo Surós se refiere a otros recursos autorreferenciales en el teatro del siglo XVI como la teatralización del autor o el papel dentro del papel¹¹¹. La obra de Juan del Enzina es paradigmática en el caso de la aparición del autor como personaje tomando

palabras. Revista sobre teatro áureo (2011).

¹⁰⁹ Javier Espejo Surós, “Auto-théâtralisation et folie dans le théâtre religieux castillan de la première moitié du XVI^e siècle”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie* (2010).

¹¹⁰ Esta tradición fáustica puede llegar hasta nuestros días con la obra de Natalia de la Llana, *Dios en la niebla* (2013) –de la que nos ocuparemos más adelante–, en la que los personajes aparecen asistidos en todo momento por un ángel y un demonio que dirigen en cierta manera las acciones de los personajes; esta disposición dramática, además, obliga a los espectadores a ser conscientes en todo momento de la multiplicidad de niveles de ficción.

¹¹¹ Espejo Surós es consciente de que en esta época no se puede hablar de *teatro* en sentido estricto, de manera que tampoco podríamos utilizar la denominación de *teatro dentro del teatro* para los procedimientos que va a analizar; sin embargo, sí se trata de recursos o efectos dramáticos que van destinados a repercutir en la conducta del espectador (este autor los llama *procedimientos de autoteatralización*), conectando así con la idea que muchos investigadores tienen acerca del metateatro en cuanto a su relevancia en el papel de la recepción.

conciencia de su propia condición de creador (“L’évidence d’une prise de conscience littéraire de l’auteur par rapport à son art et à son métier”, 2010, 36). Juan del Enzina, personaje-autor, subraya el contexto hostil en el que ha sido concebida la obra para después ofrecer este valioso obsequio, fruto de un arduo trabajo, a su público, los duques de Alba.

Asimismo, en las obras de Juan del Enzina tiene cabida el papel dentro del papel, a juicio de Espejo Surós, en el personaje del loco, normalmente un pastor (ya que estamos hablando de églogas), que es engañado por otro personaje disfrazado que no es otro que el mismísimo Diablo¹¹². Como consecuencia de ese contacto con el mal y para mostrar su transformación, el pastor aparece vestido con otros ropajes y hablando de otra forma que corresponde a su nuevo estatus superior, por lo que se convierte en otro personaje aparte del suyo propio; hablamos, pues, del papel dentro del papel (“La création d’un personnage à l’intérieur même d’un personnage”, 2010, 36). Este rol dentro del rol que desemboca en la aparición de dos niveles de ficción tiene la función de atraer al público y provocar un cambio de comportamiento. Se trata de ofrecer al público un ejemplo a imitar o a rechazar, de tal forma que reconozcan en este comportamiento antiejemplar del pastor las enseñanzas religiosas que se les transmitían. Esta tarea de implicar al público también la desempeñan el aparte, el monólogo y las alusiones a la audiencia, técnicas muy estimadas por los moralistas de la época por cuanto favorecían la transmisión del mensaje religioso.

Espejo Surós concluye con que estos procedimientos son utilizados asimismo por los erasmistas para transmitir su idea del *theatrum mundi*, que será desarrollada posteriormente por Calderón de la Barca en *La vida es sueño*.

En definitiva, el papel dentro del papel parece ser el recurso metateatral por excelencia en el teatro del Siglo de Oro, que se concreta en el personaje del fingido, las mujeres tapadas o las que se hacen pasar por hombres, el uso de disfraces por parte de unos y otras, y el personaje del diablo. En otro orden de recursos, se encontrarían los apartes, los monólogos, soliloquios y ocasionales interpelaciones al público, procedimientos habituales en el teatro barroco pero que, sin embargo, pueden considerarse fenómenos metateatrales porque rompen la distancia sala-escenario con el objetivo de acercar la ideología dominante a la audiencia y de ganarse a un público acostumbrado a mostrar enfado o satisfacción en los espectáculos teatrales.

¹¹² Se trata del mismo recurso del que hemos hablado a propósito de los autores áureos Claramonte o Mira de Amescua, señalados por Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*, nota 108.

Otro tipo de personajes habituales en el teatro barroco son los locos, que pueden ser entidades metateatrales por cuanto viven o inventan otra realidad. De hecho, el tema de la locura unido al del metateatro es estudiado en la serie de trabajos dirigidos por Garrot Zambrana, *Metateatro, teatro dentro del teatro y locura*¹¹³. Este autor parte de una amplia consideración del término *metateatro*, que engloba diferentes mecanismos con diferentes grados de ficcionalidad:

Le métathéâtre, vaste catégorie qui renvoie à toute expression d'auto-conscience, et les formes qu'il peut prendre, allant de quelques propos adressés directement au public ou bien d'un simple commentaire sur le fait qu'une situation donnée ressemble à du théâtre, à l'inclusion d'une pièce (2010, 5).

No obstante, el tipo de ficciones relacionados con la locura o los sueños merecen, a su juicio, un tipo de consideración aparte, puesto que no revelan diferentes niveles de ficción sino diferentes niveles de conocimiento con respecto a la realidad.

Para este estudioso, no hay que confundir *teatro dentro del teatro* con *papel dentro del papel*: el primero va acompañado frecuentemente de una alusión al metateatro que, en el período que nos ocupa, desemboca en el tratamiento de la metáfora del *theatrum mundi*.

Más adelante, Garrot Zambrana establece la diferencia entre las obras en las que hay personajes locos que viven otra ficción y aquellas que incluyen una obra inserta. En el primer caso, los personajes cambian de nivel de conocimiento sobre la realidad; en el segundo, se salen de su nivel de ficción, de manera que las obras sobre locos, sueños o engaños a otros personajes no pueden ser consideradas metateatro, pero son el objeto de estudio de este trabajo debido a su relación con el tópico del *theatrum mundi*:

Dans le premier cas tous les personnages restent toujours au même niveau de fiction; ce qui change est leur niveau de connaissance par rapport à la réalité que tous partagent. Dans le deuxième, il existe deux niveaux fictionnels et les personnages du premier deviennent des spectateurs du deuxième, qui a de manière explicite le statut de spectacle, joué par des acteurs (2010, 6-7).

En definitiva, la locura, el teatro dentro del teatro y la alegoría son recursos casi didácticos que tienen en común la superposición de niveles dramáticos y, funcionalmente, pretenden la reedificación moral de los espectadores: “Folie, allégorie

¹¹³ El Centro de Estudios Superiores del Renacimiento (*Centre d'Études Supérieures de la Renaissance*) (Universidad François-Rabelais de Tours) publica en marzo de 2010 una serie de artículos sobre la metateatralidad en el teatro clásico español, francés e italiano. El título de esta publicación en línea conjunta es *Metateatro, teatro dentro del teatro y locura*, que ya anuncia la intención de delimitar terminológicamente estos fenómenos.

et théâtre dans le théâtre sont donc mis au service de l'édification moral du spectateur” (2010, 44).

Nos encontramos, por tanto, con dos fenómenos concomitantes: el metateatro y la locura, ligados a través del concepto del *theatrum mundi* –tan presente en las obras del período clásico– y que definen tres de los títulos más representativos del metateatro áureo español: *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega; *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, ambas de Calderón de la Barca.

Demostrado que las convenciones propias de nuestro teatro clásico coinciden con procedimientos metateatrales, se puede afirmar que el teatro áureo es, fundamentalmente, autorreflexivo. No en vano, y para evitar el anacronismo que puede surgir al aplicar un concepto del siglo XX a obras de tres siglos antes, desearía aclarar que considero el concepto del metateatro como un instrumento sobradamente eficaz para arrojar nueva luz sobre nuestras obras clásicas¹¹⁴.

2.1. *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega

Si aunamos todos los puntos de vista en cuanto a rasgos que pueden considerarse metateatrales, podríamos considerar que la mayoría de las obras del Fénix de los Ingenios son metateatrales porque están trufadas de fingidos, tapadas y personajes disfrazados, originadores del omnipresente recurso del papel dentro del papel, transmisor del tema del engaño barroco. No obstante, la obra considerada por antonomasia como metateatral es *Lo fingido verdadero*, para muchos, pieza maestra de este género metateatral.

Comencemos, no obstante, por las piezas menores de nuestro dramaturgo clásico, las loas, estudiadas por Héctor Briosó, ya que contienen elementos metateatrales que después Lope de Vega desarrollará por completo en *Lo fingido verdadero*¹¹⁵. Briosó parte del análisis que P. Pavis hace del concepto *metateatro* en su

¹¹⁴ Procedimientos metateatrales como el papel dentro del papel, los apartes, la aparición de un personaje-autor –caso de Juan del Enzina– o de un maestro de ceremonias diabólico –*meneur du jeu*–, se convierten en técnicas clásicas que van a utilizar quienes escriben teatro en la contemporaneidad. Así, nos vamos a encontrar con innumerables personajes que narran, acotan, introducen la acción, figuras que se dirigen al público en repetidas ocasiones, apartes, coros, papel dentro del papel o monólogos, pero con la intención, la mayoría de las veces, de colaborar con un tipo de teatro innovador que suponga un revulsivo para la escena española del momento. Vemos, por tanto, que es posible comprometerse con un tipo de teatro vanguardista, renovador, innovador, utilizando técnicas clásicas reinterpretadas, lo que revelaría, además, cierto emparentamiento del metateatro de nuestros días con la tradición áurea.

¹¹⁵ Héctor Briosó, “Metateatralidad en algunas loas atribuidas a Lope de Vega”, *Antes y después del*

Diccionario (2002), aunque –especifica– algunos de los subtipos que señala el teórico francés se superponen y se cruzan. Brioso clarifica las modalidades anotadas por Patrice Pavis en cinco puntos (2005, 163), aunque, explica, no es su intención indagar en un “atolladero metodológico” (2005, 164), de ahí que pase a analizar los textos elegidos “a modo de ejemplos prácticos de una tipología teórica que Pavis sólo esboza voluntariosamente” (2005, 164)¹¹⁶.

Para Brioso, la metateatralidad de las loas radica en su contenido polémico referido a las alusiones al contexto cultural, cuyo elemento clave es el público. Lope de Vega critica a los murmuradores, mencionando los corrillos que se forman a la salida del teatro, y “ataca a un público ignorante y maldiciente” (2005, 164) que incluso llega a clasificar de forma cómica. Lo que más preocupa al autor de las loas son los malos espectadores que juzgan la obra por cuanto más o menos se acerque a la realidad histórica. Parece ser que Lope de Vega se refiere a un episodio real de su vida, y esta intersección del plano real y el ficticio es considerada plenamente metateatral por Brioso. Sin embargo, la muestra más clara de autorreferencialidad la tenemos en otra loa en la que se representa al autor Ludovico Ariosto componiendo una obra mientras otro personaje nos relata este proceso.

Para Brioso, el contenido metateatral radica en las referencias a la vida real que se hacen desde las tablas, comentando aspectos relacionados con la concepción del arte teatral en la época así como la defensa de este frente a otros autores que lo critican y al público ignorante y maldiciente.

Brioso concluye que se pueden encontrar dos fases del fenómeno metateatral: una más superficial –que alude a las interpelaciones directas al público al que se le pide silencio y atención por parte de un actor que se presenta como tal, sin su disfraz de personaje–; y otra vertiente metateatral más alegórica, en la que se transmite la idea de la teatralidad de la vida, se habla de la propia naturaleza del teatro así como de su paralelismo con el arte pictórico. Este camino que se abre hacia el metateatro es explorado después ampliamente por el mismo Lope en “su interesante comedia *Lo fingido verdadero*” (2005, 169).

Newberry ya consideraba esta pieza en 1973 como el esencial precedente de las obras que en el siglo XX tratarán el tema pirandelliano de la difuminación del límite

“*Quijote*”, *Cincuentenario de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda* (2005).

¹¹⁶ “Teatro en el teatro; imagen de la recepción de la obra; conciencia de la enunciación; y operación meta y puesta en escena del trabajo teatral de la puesta en escena” (2005, 164).

entre realidad y ficción¹¹⁷. Durante el transcurso de *Lo fingido verdadero*, los personajes-actores vierten sus sentimientos verdaderos en la ficción que están representando y los personajes-espectadores interrumpen el desarrollo de la acción con sus comentarios, lo que desemboca en la dislocación perceptiva que ha de experimentar el espectador real. Esta equiparación de la vida con el teatro nos conduce a la metáfora de la vida como teatro, tan utilizada por la estética barroca y, por consiguiente, reconocida y valorada por el público.

Esta obra maestra es analizada con detalle por Carmen Hernández Valcárcel¹¹⁸. La autora comienza justificando la abrumadora presencia del metateatro en el teatro aurisecular. En primer lugar, según la autora, el empleo del teatro en el teatro procede del interés barroco por la mezcla de géneros y artes así como por el gusto por el juego de perspectivas. Por otro lado, el fenómeno escénico estaba muy arraigado en la vida cotidiana, de ahí que la metáfora de la vida como un teatro –esto es, el tópico del *theatrum mundi*– tuviera bastante arraigo en esta época¹¹⁹. Adicionalmente, esta idea conecta con la nueva creación del género tragicómico por parte de los autores, justificado porque en la realidad lo cómico y lo trágico aparecen indisolublemente unidos.

Según Hernández Valcárcel, el teatro en el teatro se presenta en forma de obra inserta o a través de los personajes fingidos o disfrazados que pretenden engaños. En el primer caso, la obra engarzada aparece por la inclusión de personajes-actores que inician una representación teatral propiamente dicha. Esta pieza, a veces, solo tiene la función de dinamizar o diversificar la acción, completando la trama principal. No obstante, es el segundo caso, el de los engaños, el más típicamente barroco por cuanto coincide con la estética del artificio, el engaño y el fingimiento. Esta situación recurrente conduce a “la confusión típica del Barroco, porque los restantes personajes de la comedia no tienen conciencia de la falsedad de lo representado” (1988-9, 76). Para esta autora “en sus comedias, Lope agota las posibilidades que tienen los personajes fingiendo lo que no son, y explora las facetas del engaño que producen las falsas

¹¹⁷ “*Lo fingido verdadero* a true precursor of twentieth-century plays in which one cannot perceive the boundary between illusion and reality”, *op. cit.* nota 67, p. 16.

¹¹⁸ Carmen Hernández Valcárcel, “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega”, *Anales de Filología Hispánica* (1988-9).

¹¹⁹ “Las causas de la aparición del teatro en el teatro estriban, según Orozco, en el afán de la complicación y efectismo que lo impulsa y en el sentimiento de la vida como teatro”. El estudio de Emilio Orozco al que se refiere la autora es *El teatro y la teatralidad en el Barroco*, Barcelona: Planeta, 1991.

apariencias” (1988-9, 77), para ejemplificar esto se centra en dos comedias lopescas, representantes cada una de ellas de uno de los dos tipos especificados de teatro en el teatro: *El mármol de Felisardo* (1504-8) y *Lo fingido verdadero* (1608?).

En cuanto a la primera obra citada, se explota hasta sus últimas consecuencias el conflicto barroco del ser y el parecer mediante los roles interpuestos que adquieren los personajes para conseguir sus propósitos. En un momento de la pieza se representa una obra de teatro que solo tiene la función de distraer a uno de los personajes. Sin embargo, el momento crucial es el final “que no es más que una gran mascarada donde cada personaje representa conscientemente un papel y pretende engañar a su oponente” (1988-9, 82). Finalmente, la idea que se quiere transmitir es que “la vida no es otra cosa que representación, engaño y fingimiento, conclusión claramente barroca” (1988-9, 82).

Pero, como ya adelanté, es *Lo fingido verdadero* la pieza donde más claramente aparece el componente metateatral en varias de sus facetas ya que, por un lado, se produce una representación de la propia obra y, por otro, una reflexión acerca de la práctica teatral.

En cuanto a la autorreferencialidad con el arte dramático, esta obra transmite la preferencia barroca de la imaginación sobre la imitación y el gusto por la naturalidad y la verosimilitud, en oposición al forzado seguimiento de las reglas¹²⁰. Aparte de estas consideraciones, la dramatización del rechazo de los preceptos por el director y el actor, Ginés, hacen de esta obra una continuación del *Arte nuevo de hacer comedias*. De hecho, Ginés incluso llega a ser un trasunto del propio autor dado que, sobre todas sus vivencias personales, arroja una mirada dramatizada o literaturizada¹²¹. Este aspecto de Ginés como *alter ego* del propio Lope también es señalado por V. Dixon en su trabajo sobre esta obra: “Ginés era otro doble [...] del escritor más autobiográfico del mundo” (1997-8, 107)¹²².

La reflexión sobre el propio arte teatral, la manifestación consciente del rechazo a los preceptos, tiene sentido si pensamos que solo desde los conceptos de naturalidad (deleite) y mimesis (imitación, esto es, el teatro) se puede establecer una superposición

¹²⁰ Remito al estudio de H. Brioso, citado más arriba, acerca de la autorreferencialidad en las loas de Lope de Vega, *op. cit.* nota 20.

¹²¹ “A la sensibilidad del autor dramático que Ginés lleva dentro de sí, los hechos de la realidad que ha de vivir se le traducen en posibles teatralizaciones, convirtiéndose así el personaje en correlato del propio Lope” (1988-9, 90).

¹²² Victor Dixon, “*Lo fingido verdadero* y sus espectadores”, *Diablotexto* (1997-8).

de los planos real, ficticio y sobrenatural, que se da en la obra¹²³. Recordemos que Ginés es un actor y director teatral que, en su última función como cristiano, experimenta una aparición sobrenatural y su fe fingida en el escenario se convierte en auténtica¹²⁴. Todo este juego de planos de ficción no hace más que afianzar la consideración de la vida como un teatro y de los seres humanos como actores en la tierra, ideas muy arraigadas y asumidas en la época. Lo teatral y artificioso son elementos muy del gusto barroco y su aproximación a la vida, incluso como correlato de esta, servían para ilustrar el problema del tiempo en la época: “Vida=comedia pone de manifiesto su inherente brevedad: tienen la misma duración relativa y el conflicto del teatro en el teatro se convierte en formulación magistral del problema del tiempo barroco” (Hernández Valcárcel, 1997-8, 86). En conclusión, el ideal barroco era la equiparación entre vida y teatro y este concepto lo traslada Lope a la escena de forma magistral en esta obra en la que los planos llegan a superponerse e incluso la ficción sustituye a la realidad.

Sin embargo, se puede estudiar *Lo fingido verdadero* a la luz de teorías metateatrales más recientes, como hace Victor Dixon¹²⁵. Pasando por encima de la definición de Abel y siendo consciente de la confusión terminológica, Dixon decide expresar su propia visión de lo metadramático, que se centra fundamentalmente en la profunda y permanente conciencia por parte de autor, actor y espectador de que la representación es ficción en todo momento. Esta conciencia perpetua de la falsedad proporciona esa visión doble de la que hablaba Hornby y que Dixon recoge:

Denota para mí una fuerte insistencia en lo intrínseco del juego profundamente serio que es la actividad teatral: que la ficción a la que prestan dramaturgo, actor y espectador una realidad imaginaria no cesa nunca de serla [...]. El metateatro nos comunica –mejor dicho, intensifica– la sensación de desasosiego, de deliciosa tensión que produce en nosotros, inmersos y distanciados de un instante a otro, aquella ‘doble visión’ de una verdad que sabemos ser fingida (1997-8, 99).

Así pues, “*Lo fingido verdadero* es un ejemplo completamente excepcional de ‘metateatro’” (1997-8, 98) y la prueba es que contiene en sí las cinco variedades de lo

¹²³ “Sólo desde los ideales de mimesis y naturalidad puede concebirse la comedia como una contaminación entre la vida real, la vida sobrenatural y la representación dramática” (Hernández Valcárcel, 1988-9, 84), dado que la estética barroca prefería el artificio, el teatro, el juego, el deleite (la naturalidad) sobre la vida; la equiparación vida/teatro, en definitiva.

¹²⁴ C. Hernández Valcárcel apunta que las preocupaciones que le surgen a Ginés para encontrar la verosimilitud en este nuevo papel hacen aparecer el tópico de hablar de la propia creación mientras esta se produce –autorreflexividad que encontraremos en muchas de las obras que estudiaremos para nuestros siglos XX y XXI–: “Encontramos aquí el recurso de reflejar el momento mismo de la creación literaria” (1988-9, 90).

¹²⁵ *Op. cit.* nota 122.

metadramático que establece R. Hornby. Empezando por el teatro dentro del teatro, “el más evidente y característico de los recursos” (1997-8, 99), encontramos en este texto tres representaciones internas, aunque solo se llevan a cabo dos, que son interrumpidas por invasiones de la realidad en la ficción o por los comentarios de los espectadores internos. En cuanto al segundo tipo de metateatralidad de Hornby, la ceremonia, asistimos a rituales como el bautismo y una suerte de proceso inquisitorial. El papel dentro del papel, sin embargo, parece ser, junto con el teatro dentro del teatro, la variedad metateatral más representativa y, en el caso que nos ocupa, evidente, ya que nos encontramos con personajes que hacen de actores profesionales. En cambio, como advierte Dixon, no se puede hablar de papel dentro del papel cuando los personajes tan solo fingen o mienten para conseguir sus propósitos, situaciones que sí son consideradas por los estudiosos del metateatro áureo: “Los críticos que andan a caza de metateatralidad corren por lo tanto el riesgo de detectar en cualesquiera personajes que desempeñan papeles dentro de sus papeles. Sólo pueden decirse realmente metateatrales en este aspecto, según opino, las obras que insisten de manera muy marcada en aquella propensión. Desde esa perspectiva, *Lo fingido verdadero* no prodiga ejemplos del recurso, pero sí contiene bastantes” (1997-8, 104).

Las otras modalidades de lo metateatral de Hornby que restan¹²⁶ se centran en las referencias externas a la obra –en sucesos históricos de España, “y sobre todo a la teoría y práctica de escribir (y representar comedias)” (1997-8, 105). Y tan importante se revela este aspecto que Dixon asegura que esta obra ha sido utilizada como compendio de técnicas teatrales del Siglo de Oro, es decir, casi como documento histórico –recordemos aquí a M. Schmeling afirmando que el metateatro constituía una historia literaria dramatizada–¹²⁷: “Tanto es así que la mayoría de los estudiosos que se han ocupado de la obra, la han empleado sólo como una mina de datos sobre el teatro del Siglo de Oro” (1997-8, 105).

Finalmente, Dixon pone en relación la metáfora de la vida como teatro (o el tópico del *theatrum mundi*) con la sexta variedad metateatral de Hornby, que es el tema de la percepción humana. En *Lo fingido*, el asunto subyacente es la arraigada idea de que nuestra vida en el mundo está dirigida por el Supremo Autor y que somos, tan solo, personajes en sus manos. Se trata de una metáfora de amplia difusión y profundamente

¹²⁶ Cf: p. 26 de este trabajo.

¹²⁷ Cf: p. 20 de este trabajo.

instaurada en la mentalidad barroca: “Los oyentes del Siglo de Oro creían a pies juntillas, con Lope y Calderón, que la vida humana era un sueño del que iban a despertar a una realidad trascendente” (1997-8, 113). Lo más inquietante es, como afirma Dixon, que esta metáfora sigue vigente en nuestros días –y así lo demostraré en este trabajo con textos recientes–; será porque, como explica Hornby, el teatro dentro del teatro muestra el cinismo de la sociedad al confiar en un sistema que solo le aporta creencias y referencias falsas pero que, sin embargo, aceptamos sin rechistar: “Para muchos espectadores de hoy esta misma vida pasajera es la única que veremos; de otro modo debe explicarse la popularidad en el siglo XX de lo metateatral” (1997-8, 114). Y en el siglo XXI, añadiría.

2.2. *La vida es sueño, El gran teatro del mundo y las mojigangas, de Calderón de la Barca*

Del mismo modo que Lope de Vega, el otro gran dramaturgo clásico, Pedro Calderón de la Barca, es reiteradamente mencionado como hito del metateatro del Siglo de Oro. De hecho, L. Abel lo toma como referencia –junto a Shakespeare– de sus dos premisas para llamar a una obra *metateatral*: que aparezca la vida como un sueño y el mundo como un teatro, conceptos perfectamente ilustrados con los dos títulos más representativos del metateatro calderoniano: *La vida es sueño* (1635) y *El gran teatro del mundo* (1633-5)¹²⁸. Por consiguiente, no es de extrañar que J. C. Garrot Zambrana erija a Calderón como el máximo cultivador de las técnicas metateatrales que tanto predominaban en el teatro clásico español, merced a la dimensión trascendente que adquirirían¹²⁹; y que Juan García Gutiérrez lo considere el representante de las dos metáforas que resumen el pensamiento barroco: la vida es un sueño y el mundo como un teatro¹³⁰.

Para este último, J. García Gutiérrez, se trata de dos premisas que no son privativas de este período ya que, demuestra, su uso se remonta a la Antigüedad clásica; sin embargo, es en el Barroco y sobre todo con autores como Shakespeare, Calderón y

¹²⁸ “Pasando revista a una gran cantidad de obras desde las de Sófocles hasta las de Brecht, concluye Abel que en todas ellas predominan dos metáforas: la vida es sueño; y el mundo es teatro. Son las dos metáforas básicas del teatro poético calderoniano [...] Según Abel *La vida es sueño* es el metadrama por antonomasia” (Wardropper, 1970, 926).

¹²⁹ “Il est d’usage d’insister sur la dimension transcendante que prendrait souvent le théâtre dans le théâtre en Espagne” (2010, 111).

¹³⁰ “Dos aspectos de la cosmovisión barroca: la vida como sueño y el mundo como teatro”, *Revista de Estudios Extremeños* (2002).

Lope de Vega cuando estas dos ideas adquieren mayor importancia puesto que casan perfectamente con la idea barroca de la futilidad de la vida:

La vigencia de este tópico literario ('la vida comedia es') tiene, si cabe, una tradición literaria aún más arraigada que el tópico de la vida como sueño [...] Orozco Díaz, cita, entre otros autores en los que puede rastrearse el tópico, a Platón, Horacio, San Pablo, Clemente de Alejandría, San Agustín, Juan de Salisbury (2002, 867).

García Gutiérrez se interesa por desvelarnos el origen de estas dos metáforas y rastrear su uso desde Platón hasta casi nuestros días –cita incluso a Bécquer y Rubén Darío–, aunque realiza una destacable parada en Cervantes por boca de cuyo Quijote se menciona este tópico de la banalidad de la existencia, según este estudioso, en el capítulo XII de la 2.^a parte.

V. Dixon también subraya la larga tradición de este tópico –*theatrum mundi*¹³¹–, que en la época barroca debería ser tan usual que parecía inevitable su uso y, sobre todo, teniendo en cuenta el tema de obras como *Lo fingido verdadero*, de Lope, cuyo protagonista es un actor: “En tiempos de Lope dicha metáfora, difundidísima desde la Antigüedad, era muy trillada ya, y casi inevitable parece que echara mano a ella en un drama cuyo protagonista había de ser no sólo actor sino mártir” (1997-8, 107).

Para la mentalidad barroca los sentidos nos proporcionan sensaciones falsas de manera que nuestra percepción de la vida es muy cercana a lo que percibimos en los sueños, donde todo es falso, aunque aparenta realidad. Esta falsedad de lo irreal, el carácter desconfiable de lo que acaparamos con los sentidos, encuentra su cauce estético en estos dos conceptos que comento¹³².

A partir de las ideas de J. García Gutiérrez, podemos concluir que es Calderón de la Barca el creador barroco que aúna las dos premisas metateatrales en sus obras, es más, materializa escénicamente estas dos metáforas. En cuanto a la vida como un sueño, aunque es inevitable la mención al shakespeariano Próspero de *La tempestad*, es *La vida es sueño* “la mejor versión escénica que se ha hecho de esta cosmovisión” (2002, 864). En lo que se refiere al mundo como un teatro vuelve a ser Calderón quien consigue encarnar teatralmente esta idea barroca: “Calderón es el genio barroco que se atreve a

¹³¹ “La metáfora del *Theatrum Mundi* subyace a toda la acción” (1997-8, 109).

¹³² “Para poner de manifiesto ese carácter ficticio de la realidad el barroco echa mano de dos parábolas favoritas: la de la vida ‘como sueño’ y la del ‘mundo como teatro’. Ambas parábolas rebasan el marco temporal del Barroco –si bien dentro de él se manifiestan de una manera especial– para enmarcarse en el ámbito universal del Humanismo” (García Gutiérrez, 2002, 863).

dar una versión escénica de esta cosmovisión filosófica del mundo como teatro en su obra alegórico-filosófica titulada precisamente *El gran teatro del mundo*” (2002, 873).

En esta, asistimos a la representación del mundo que realizan unos actores a quienes el Autor ha atribuido papeles que simbolizan arquetipos humanos: el rico, el pobre o la hermosa. Lo que vamos a ver es la historia de la salvación o no de estos personajes arquetípicos dependiendo de su comportamiento en la vida, teniendo en cuenta que actúan de acuerdo con el libre albedrío. En resumidas cuentas, Calderón, en sus dos piezas maestras, pretende enseñarnos las recompensas del *obrar bien*: “Calderón busca aleccionar a su público, motivarlo a obrar bien con la fuerza ejemplarizante de su alegoría” (2002, 874).

La metáfora de la *vida como teatro* se une, en el estudio de Bruce Wardropper, al concepto de imaginación que se manejaba en el Renacimiento y en el Barroco, para aportar nuevas vías de interpretación a los dramas de honor calderonianos¹³³: “Quisiera relacionar la teoría de la imaginación que estaba en boga en el Renacimiento y el Barroco con una teoría del drama en nuestros días. Me refiero al concepto del metateatro propuesto recientemente por Lionel Abel” (1970, 925).

Según Wardropper, la imaginación se consideraba, por un lado, símbolo del error, puesto que era el origen del engaño de los sentidos que tanto proclamaba el Barroco; por otra parte, la imaginación estaba puesta al servicio de la creación artística, de manera que, “en resumen, se puede decir que durante los siglos XVI y XVII la imaginación sigue considerándose como la gran burladora del hombre en tanto que va adquiriendo la fama de ser el origen de la ficción. Es la facultad que engaña y al mismo tiempo la que crea” (1970, 924).

Al relacionar estas ideas con el concepto de metateatro de Abel, surge un nuevo tipo de acercamiento a los dramas de honor. Wardropper comienza analizando *La vida es sueño* como que el encierro de Segismundo es producto de la imaginación del rey Basilio. En el mismo sentido, los personajes afectados de obsesión por la honra, fingen situaciones que justifiquen sus comportamientos violentos y sigan alimentando su exacerbada preocupación por el honor¹³⁴. Estas invenciones de los personajes, por tanto, se consideran “drama dentro del drama”, como explica Wardropper para el caso de *El*

¹³³ Bruce W. Wardropper, “La imaginación en el metateatro calderoniano”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (1968).

¹³⁴ “Los obsesionados por su honor reciben un placer especial *fingiendo* las situaciones, es decir, creando un drama dentro del drama por medio de la imaginación” (1970, 927).

médico de su honra: “Como si fuera un actor, don Gutierre, noble andaluz, se transforma en otro don Gutierre, el que hace el papel metafórico del médico. Como un buen actor, cree en la realidad de la ficción dentro de la cual trabaja” (1970, 929). Estamos hablando, por tanto, de lo que hemos denominado anteriormente como *papel dentro del papel*. En definitiva, la imaginación genera otra realidad ficticia en la que viven los personajes para huir de las imposiciones del código del honor¹³⁵, y esta capacidad creadora de una realidad dentro origina la metateatralidad:

El metateatro consiste precisamente en esta “imaginación interior” de los personajes deshonrados. Al crearse un papel dramático que es otro del que les dio el dramaturgo, los personajes casi autónomos del metateatro nos presentan el efecto visible [...] de su propia imaginación de entes de ficción (1970, 930).

Dicho de otra manera, los personajes, imaginando situaciones, ideándose otro papel, muestran su autonomía como personajes de ficción, separándose del papel que originalmente les dio el dramaturgo.

Dejando a un lado *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, los otros géneros teatrales más afectos al metateatro son los autos sacramentales y las mojigangas. El primero de ellos es estudiado por Juan Carlos Garrot Zambrana, que se centra en el personaje del diablo. Por otro lado, Graciela Balestrino y Eduardo Pérez Rasilla se centran en dos mojigangas que tratan ampliamente el tema del mundo del teatro.

En los autos sacramentales las técnicas autorreflexivas son fundamentales porque tienen función didáctica. Lo más curioso es que el peso de este contenido autorreferencial lo lleva el personaje del demonio que da paso a la alegoría actuando como director de escena, maestro de ceremonias o “metteur en scène” (2010, 116)¹³⁶. Para Garrot Zambrana esta denominación es análoga a la de “personaje alegorizante” (2010, 118) porque da paso a la alegoría, al propio auto sacramental en el que cada personaje representa un símbolo o concepto relacionado con la doctrina cristiana. No obstante, para este investigador no nos encontramos ante una muestra propiamente dicha de metateatro, sino ante un esbozo de teatro dentro del teatro debido a esta función casi didáctica del demonio como introductor de la acción alegórica del auto sacramental: “Nous venons d’étudier un faux théâtre dans le théâtre, plutôt un dialogue

¹³⁵ “Vivir por la imaginación es vivir en la ficción” (1970, 929).

¹³⁶ Juan Carlos Garrot Zambrana, “Le Diable comme auteur et metteur en scène, dans les *Auto sacramentales* de Calderón de la Barca”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie* (2010).

à fort penchant métathéâtral, destiné à introduir l'action. Il serait plus juste de parler d'ébauche du théâtre dans le théâtre" (2010, 126).

Garrot considera que no se trata de un ejemplo completo de teatro dentro del teatro, pero para Alfredo Rodríguez López-Vázquez el recurso de los diablos como directores de escena es una de las características del metateatro áureo¹³⁷. Ambos investigadores consideran una variante del metateatro esta incursión del personaje del diablo como intermediario, aunque para Garrot no sería metateatro propiamente dicho.

Aparte de las loas, son objeto de estudio bajo el prisma del metateatro otros géneros menores calderonianos, como la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, a cargo de Eduardo Pérez Rasilla¹³⁸. Este autor analiza esta pieza breve destacando su carácter festivo, burlesco e incluso autoparódico. El motor de la pieza es la dificultad para distinguir entre la realidad y la ficción de un sueño, confusión que se produce mediante el recurso del teatro dentro del teatro y el motivo recurrente del vino.

El carro de comediantes disfrazados –porque no les ha dado tiempo a cambiarse hasta la próxima función– se encuentra con un caminante borracho que piensa que está soñando y que ha dado con seres celestiales e infernales, personajes de un auto sacramental¹³⁹. Esta confusión genera todo tipo de dobles sentidos que pueden interpretarse como una parodia de los motivos centrales de este género teatral, e incluso como una burla de Calderón a sí mismo, “de los propios motivos dominantes de su producción escénica” (1999, 5) y, adicionalmente, transmite la idea barroca del engaño a los ojos, del mismo modo que *Lo fingido verdadero*, de Lope: “La crisis del Barroco está latente en estas líneas festivas, con sus dudas y su deseo de encontrar criterios de verdad. Los sentidos engañan a los personajes y con ellos a los espectadores” (1999, 2). De este modo, este autor vuelve a señalar que el metateatro es el correlato de la sensibilidad barroca y su interés por subrayar lo efímero de la existencia¹⁴⁰:

¹³⁷ *Op. cit.* nota 108.

¹³⁸ Eduardo Pérez Rasilla, “Notas sobre la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco”, *Acotaciones: revista de investigación teatral* (1999).

¹³⁹ “El caminante no distingue entre vigilia y sueño. Su pesadilla se prolonga cuando está despierto y con ella el disparate de la situación” (1999, 9).

¹⁴⁰ Baste recordar las consideraciones de teóricos anteriores adscribiendo la aparición del metateatro a una determinada línea de pensamiento. Así, Schlueter afirma que es la representación artística del pensamiento contemporáneo: “Self-conscious art is [...] a correlative for the complex intellectual and philosophical temperament of our age” (1979, 4), *cfr.* p. 10.

El teatro dentro del teatro es uno de los elementos recurrentes en el teatro del XVII (Shakespeare o Calderón son los dramaturgos más representativos) y la razón [...] se encuentra en esa sensación abismal o desasosegante que produce una realidad inasible. La vida es tan incierta o tan real, tan efímera o tan espectacular, como una representación escénica” (1999, 2).

Esta *Mojiganga*, de la misma manera que *El gran teatro del mundo*, está protagonizada por una compañía de cómicos. Quiero resaltar este aspecto, ya que en el teatro del siglo xx veremos, fundamentalmente, obras en las que los problemas dentro de la propia compañía son el asunto principal, que deriva hacia otras consideraciones acerca de la situación del teatro en un complejo contexto cultural. En el caso que nos ocupa, Calderón y su *Mojiganga*, Pérez Rasilla alude a que los dramaturgos se sentirían atraídos por la profesión actoral y su aparente libertad en cuanto a su estilo de vida apartado de lo convencional:

A los dramaturgos más curiosos debía de resultarles especialmente sugestivo, y *todavía nos lo parece hoy a nosotros*, aquel mundo a medias brillante y a medias miserable, de los cómicos, con su mezcla de pobreza y espíritu festivo y sensual, su libertad moral, o, quizás mejor, con el cinismo de su inmoralidad [...]. Todo ello se vierte en esta *Mojiganga de las visiones de la muerte* donde se combinan las diversas facetas de la profesión” (1999, 3) [la cursiva es mía].

Como se ha dicho anteriormente, “el teatro dentro del teatro es el principal hilo conductor de la trama” pero también el vino, “complemento imprescindible de la fiesta [...] factor distorsionante en cuanto a la percepción de la realidad, de larga tradición no solo literaria y teatral, sino también popular” (1999, 5).

Sin embargo, después de tanta broma, el pensamiento pesimista barroco asoma en un “desasosegante desenlace” (1999, 12) cuando el caminante afirma que tiene más miedo a *otras visiones* que a estas que, supuestamente, ha padecido. Pérez Rasilla se pregunta por la naturaleza de esas visiones; quizá son la propia realidad o la falsedad de nuestra percepción como seres humanos.

Por su parte, Graciela Balestrino dedica un artículo a la *Mojiganga del mundinovo*¹⁴¹ desde la perspectiva metateatral, estudio que, aclara, pertenece al ya citado proyecto de investigación “La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII” (2008-11)¹⁴², que analiza el metateatro áureo, sus procedimientos y su confluencia con los procedimientos típicos de la ideología barroca¹⁴³.

¹⁴¹ Graciela Balestrino, “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*”, *Teatro de palabras* (2011).

¹⁴² *Op. cit.* nota 94.

¹⁴³ “Pretendemos indagar el ‘qué’, ‘cómo’ y ‘para qué’ del género o clase textual que se caracteriza por

Balestrino comienza estudiando las piezas breves de Calderón para terminar centrándose en la citada mojiganga. Para esta investigadora, la metateatralidad en las piezas breves de Calderón está mucho más presente que en otro tipo de géneros y es más efectiva, dado que la comicidad característica de este teatro breve se presta más fácilmente a la exploración de temas como los límites entre la realidad y la ficción, la distancia entre el ser y el parecer, la metáfora de la vida como un teatro y el desvelamiento de los entresijos del mundo teatral¹⁴⁴. A estos temas hay sumar la importancia que cobra el papel del lector/espectador merced a estas técnicas autorreflexivas¹⁴⁵. Este metateatro tiene la capacidad –como argumentaba Schmeling– de referirse y reflejar el contexto cultural en el que la pieza teatral se inscribe, de ahí que Balestrino considere que el metateatro áureo “posibilita escudriñar la realidad del mundo y el conflicto de las identidades sociales que marcaron hondamente a la España del xvii” (2011, 122).

Estas muestras de autorreflexividad son las que vamos a ver en el auténtico objeto de estudio de este trabajo, *Mojiganga del mundinovo*, en la cual, al modo del cervantino *Retablo de las maravillas*, un personaje despliega en medio del escenario un teatrillo de títeres: un *mundi nuovi*¹⁴⁶. Los personajes que vayan surgiendo de este dispositivo representarán tres cuadros paródicos que darán lugar al teatro dentro del teatro. Los citados cuadros están albergados por la obra que constituye la ficción marco, en la que tres personajes presencian este espectáculo mientras dilucidan cómo crear una pieza teatral cuya elaboración se les ha encomendado. Está claro, por tanto, que “el mundinovo, este dispositivo metafórico” (2011, 129), es el que origina el teatro dentro del teatro cuya función es reproducir de forma invertida o paródica costumbres sociales para criticar no solo determinados usos sociales, sino que también “parodia situaciones

mostrarse autorreflexivamente mediante una gran variedad de estrategias de sobreteatralización que descubren sus procesos de escritura y su condición ficcional” (2011, 120).

¹⁴⁴ “El complejo tratamiento de metateatro que Calderón experimenta en sus comedias se duplica especularmente en su teatro breve y, de manera especial, en su innovadora *Mojiganga del mundinovo*, en la que forja una metateatralidad vertebral para explorar los ambiguos límites entre realidad y ficción, las implicancias del ‘ver’ y los entresijos del teatro, desde el proceso de escritura hasta su concreción escénica” (2011, 120).

¹⁴⁵ “La abismación, la crítica de géneros, las dificultades de discernir la realidad y lo verdadero de lo falso, en fin, los problemáticos límites entre realidad y ficción artística, tamizados por el delgado filtro del malentendido y la ambigüedad, se despliegan con la misma intensidad y virtuosismo en comedias y piezas cortas” (2011, 127).

¹⁴⁶ “Según el *Diccionario de Autoridades* designaba un arca con figuras que se movían a cuerda, conocida también como *mundinuevo* o *tutilimundi*” (2011, 129).

y roles de la comedia de la época” (2011, 130) como, por ejemplo, los dramas de honor conyugal o una corrida de toros.

Como es habitual en estas estructuras encuadrantes en las que se representa una obra dentro de otra, el desarrollo del segundo nivel de ficción se ve importunado por los comentarios o aclaraciones de los personajes que miran. Estas interrupciones devuelven al espectador real la conciencia de que está asistiendo a una representación teatral.

Según Balestrino, adicionalmente, en la pieza se da cuenta del proceso de composición, escritura y representación de la propia mojiganga, lo que puede interpretarse como una abismación: “También puede suceder que en el acotado espacio de la quintaesenciada brevedad teatral sea posible que Calderón pase revista a todo el proceso de reescritura de la mojiganga, hasta su plasmación escénica en la rigurosa disciplina del cuerpo del actor” (2011, 136).

Sin embargo, la investigadora se detiene en un aspecto que resulta muy importante para mi estudio como es el asunto del mundo del teatro. Calderón, tanto en la *Mojiganga de las visiones de la muerte* como en esta pieza breve o en *El gran teatro del mundo*, se refiere al propio entorno de los profesionales del teatro para usar este ámbito como un microcosmos de la sociedad real o para parodiar otros géneros teatrales. En el caso que nos ocupa, se produce una importante referencia a la vida real y literaria –en terminología de R. Hornby–, puesto que en el texto calderoniano no aparecen los nombres de los personajes, sino los de los actores reales. De este modo, en esta *Mojiganga* tenemos noticia de uno de los actores más famosos de la época: “Cosme Pérez, alias Juan Rana, el actor más famoso del seiscientos ya que los más célebres dramaturgos del teatro breve del XVII escribieron especialmente para él más de cincuenta piezas cortas” (2011, 134)¹⁴⁷.

La conclusión es la maestría mostrada por Calderón para volcar en esta breve pieza teatral buena parte de tópicos estéticos barrocos como la difuminación del límite entre la realidad y la ficción así como para tratar del mundo del teatro como metáfora de la vida: “La innovación de Calderón en la *MN* [*Mojiganga del mundinovo*] estriba en haber sabido captar la posibilidad inmensa que ofrecía la inclusión del mundinovo como dispositivo metafórico para hablar del teatro y de sus hacedores fundamentales y también para mostrar con ingenio y fuerte comicidad la caleidoscópica realidad del mundo” (2011, 137).

¹⁴⁷ Más adelante veremos cómo este Juan Rana es el protagonista del monólogo de José Sanchis Sinisterra, *El canto de la rana* (1995).

3. El camino hacia el siglo XX: el metateatro en los siglos XVIII y XIX

A partir del Siglo de Oro y hasta el siglo XX, la dedicación al estudio del metateatro no es tan importante. No obstante, hay reseñables muestras del interés por esta modalidad teatral y su presencia en diversos autores, sobre todo del siglo XX, en trabajos como el de Phillys Zatlin, “Metatheatre and the Twentieth-Century Spanish Stage” (1992)¹⁴⁸, Wilma Newberry con *The Pirandellian Mode in Spanish Literature. From Cervantes to Sastre*¹⁴⁹; o Marion Peter Holt, “The Metatheatrical Impulse in Post-Civil War Spanish Comedy” (1988)¹⁵⁰. Por otro lado, existen trabajos centrados en el aspecto metateatral de la obra de un autor en concreto como, por ejemplo, por citar alguno, de Federico García Lorca¹⁵¹, Ramón María del Valle-Inclán¹⁵² o Ramón Gómez de la Serna¹⁵³.

En general, estos trabajos tratan la metateatralidad desde diferentes puntos de vista: el teatro dentro del teatro, la farsa, el mundo del teatro o la participación del público. W. Newberry, por su parte, se dedica a la literatura de tipo pirandelliano abarcando un período extenso que está acotado por los dos autores del título: Cervantes y Sastre. Para Newberry, escribir al modo de Pirandello significa difuminar la frontera entre la realidad y la ficción que, en definitiva, se reduce a aminorar la distancia entre la sala y el público: “Pirandello obliterated the distinctions between the realms of fiction and life and abolished the traditional distance that existed between the stage and the audience” (1973, xiii).

Como ya hemos visto en las páginas precedentes, el dramaturgo italiano ha sido sucesivamente considerado por los diferentes investigadores como el iniciador de una nueva forma de hacer teatro caracterizada por la autorreflexividad, el teatro dentro del teatro y la difuminación del límite entre la realidad y la ficción. En consecuencia, la atribución de “pirandelliano” a ciertas obras del siglo XX implica la aparición de metateatralidad en forma de teatro dentro del teatro o del tema realidad/ficción.

¹⁴⁸ En *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* (1992).

¹⁴⁹ *Op. cit.* nota 67.

¹⁵⁰ En *The Contemporary Spanish Theater: A Collection of Critical Essays* (1988).

¹⁵¹ Kathleen E. Davis, “Metateatro en *Lola la comedianta*”, *Ínsula* (1986); Rosanna Vitale, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca* (1991).

¹⁵² Amalia Gladhart, “Tragedia y metateatro en *Luces de bohemia*” (1994).

¹⁵³ Carmen Herrero Vecino, “Ramón Gómez de la Serna y el público teatral: *El teatro en soledad*”, *DRACO. Revista de Literatura de la Universidad de Cádiz* (1993-4).

Newberry afirma que la literatura española está trufada de obras pirandellianas, incluso antes de Pirandello. Cervantes, Lope de Vega o Calderón de la Barca habrían cultivado estos temas por los que más tarde se interesaría Pirandello, revelando así su evidente vinculación con personajes como don Quijote¹⁵⁴.

Después de Cervantes y el teatro clásico, y siguiendo la estela del pirandellismo de la literatura española, Newberry se detiene en el teatro menor que culmina con los sainetes de Ramón de la Cruz y cuenta con importantes precedentes como Agustín de Rojas y las loas de Quiñones de Benavente¹⁵⁵. El género chico contiene un tipo de metateatralidad en estado embrionario, ya que no desarrolla de forma compleja las implicaciones filosóficas y existenciales del tema de los límites realidad/ficción, sino que se caracteriza por incluir obras que tratan el tema pirandelliano del mundo del teatro y del trabajo de los profesionales.

El antecedente de este género chico es Agustín de Rojas con *El viaje entretenido* (1604) donde se conversa y discute sobre la realidad que vivían las compañías de teatro, sus problemas para actuar en una ciudad o sus rivalidades con otras formaciones teatrales. Señalando este precedente, Newberry repasa las loas de Quiñones de Benavente (siglo XVII) y los sainetes de Ramón de la Cruz (siglo XVIII) caracterizados por presentar personajes que son los autores y actores, que debaten en las tablas de asuntos relacionados con la vida detrás del escenario o mantienen conversaciones autorreflexivas sobre cómo sostener el equilibrio entre la crítica social y la complacencia con el público.

En otras de estas obras menores se da un paso más en la relación entre vida y teatro cuando los personajes aparecen con los nombres de los actores reales que solían representarlos. Según los estudios, había actores y actrices tan reconocidos por el público que incluso cuando estaban actuando, los espectadores encontrarían complicado separar al actor real de su personaje. El mismo efecto tendría el momento en que los

¹⁵⁴ Cervantes influenció claramente a Pirandello con *El Quijote* en lo que se refiere al paradigma de personaje autoconsciente incapaz de distinguir la realidad de la ficción –que después el italiano desarrolló en *Enrique IV*–, aspecto relacionado, por otro lado, con el de la locura, que también hemos visto se considera fenómeno vinculado al metateatro. El dominio de Cervantes asimismo es claro en el tratamiento, por parte del italiano, de temas relacionados con la realidad detrás del escenario o los mecanismos de producción: “Don Quijote himself is a shifting combination of character, actor and creator” (1973, 7).

¹⁵⁵ “The most interesting manifestations of theater-within-the-theater techniques in the *género chico* occur in the early seventeenth century and culminate in Ramón de la Cruz’s *sainetes*” (1973, 44).

personajes aparecen en escena hablando como actores reales, de manera que el público no sabría cuándo ha empezado la representación.

La vida real quiere estar tan presente en estas piezas que en *El sainete interrumpido* la representación se desarrolla con normalidad hasta que un actor denuncia la desaparición de su hija que tiene que salir a continuación en la obra. El límite realidad/ficción se ve comprometido con la interferencia en las tablas de la vida detrás del escenario, que da paso al tema de las rivalidades y enfrentamientos entre los profesionales de la escena ocasionados por los abusos de los directores y la vanidad de los actores.

Otro recurso metateatral de este tipo de obras que desarrollan solo parcialmente, a juicio de Newberry, el tema del teatro dentro del teatro es la alusión e interpelación a los espectadores con el objetivo de quejarse ante estos o pedir disculpas. Por ejemplo, la autora (directora teatral) de *El pueblo quejoso* se lamenta de los gustos del público, al cual no le interesan los dramas bien elaborados, sino las bromas toscas¹⁵⁶; por otro lado, actores y autores se disculpan ante el auditorio porque los intérpretes no están preparados o porque se han ido de la compañía sin avisar, lo que los obligará a improvisar una comedia. Una vez quebrada la cuarta pared, los actores también interpretan a espectadores ocupando el sitio de estos en el patio de butacas y hablando desde este espacio.

En suma, este metateatro en estado embrionario, como lo calificaba W. Newberry, se caracteriza por emplear la técnica de la referencia a la vida real y al mundo del teatro, con la consiguiente difuminación del límite entre la realidad y la ficción. Como veremos a continuación, esta técnica se sumará a otras que hemos visto que configurarán un metateatro en el siglo XX más centrado en preocupaciones filosóficas.

4. El metateatro en el siglo XX

4.1. Metateatro de preguerra

La preocupación por el tema de la separación entre realidad y ficción se revela más importante en el siglo XX, período sobre el que W. Newberry reclama un especial interés:

¹⁵⁶ “Well-known writers who tell her [*autora*] that the people only appreciate jokes and nonsense and that ideas bore them” (1973, 37).

For the contemporary period in particular, the Pirandellian approach is basic, for it provides a common ground for discussing lesser known plays as well as the more famous works. Very few general studies have been written about the twentieth-century Spanish theater, so the present work not only reveals the Pirandellian aspects of the contemporary period, but it also attempts to examine more fully the productions of twentieth-century playwright (1973, xiv).

Newberry indaga en los autores más representativos del siglo XX cuyas obras tratan el tema de la realidad y la ficción. Como acabamos de ver, comienza por los autores del Siglo de Oro y del género chico del XVIII, para centrarse en estos autores del XX: José Echegaray, Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno, Antonio Azorín, Jacinto Grau, Federico García Lorca, Juan Ignacio Luca de Tena, y terminando en Alfonso Sastre y el grupo del Nuevo Teatro.

En la trayectoria de estos dramaturgos, esta investigadora descubre que muchos de ellos incluyen en sus obras a autores y actores como personajes que discuten y dialogan acerca de las técnicas empleadas en el montaje de la obra teatral y acerca del teatro como género y como profesión, recurso al que denomina *theater within the theater* y que nada tiene que ver con la estructura de la obra inserta.

Estas técnicas usadas por Pirandello, así como el *play within the play* (teatro dentro del teatro), la autonomía del personaje o la interpelación al público, que ponen en evidencia los procedimientos artísticos empleados, contribuyen a romper la frontera entre arte y realidad.

El primer metadrama del siglo XX es *Electra* (1901), de Benito Pérez Galdós, según Phyllis Zatlin, investigadora que también se dedica a estudiar el metateatro en el siglo XX. Realmente, *Electra* es una *pièce à clef*, una obra en clave, en la cual cada personaje representa a una personalidad de la historia de España en ese momento. Zatlin considera que Galdós en esta obra usa el recurso de la referencia a la vida real (*real-life reference*), dado que la situación que se representa es, en realidad, una metáfora del ambiente político que se vivía en España. Por ello, para Zatlin esta obra muestra el aspecto subversivo del metadrama:

The case of *Electra* highlights the subversive potential of metadrama, and indeed of all drama. When characters within a play engage in role-playing in order to manipulate others, those fictional games may suggest to the spectators that they, too, are being manipulated (1992, 60).

En la tradición de estas *pièce à clef*, Zatlin cita otras más cercanas en el tiempo como *El sueño de la razón* (1969), de Antonio Buero Vallejo, o *Ejercicios para equilibristas* (1992), de Luis Matilla.

Después de Galdós, el siguiente autor metateatral es José Echegaray, estudiado por W. Newberry. Su emparentamiento con Pirandello, según W. Newberry, radica en el tratamiento del tema de la locura como la única salida personal ante la falta de honestidad y la traición. Los protagonistas, incapaces de defender su versión de la verdad, son tomados por locos por sus familiares y amigos, y encerrados en un asilo. El tema de la locura procede de la herencia de Calderón o Cervantes –que recoge Pirandello, de igual manera– y, como hemos visto para el Siglo de Oro, tiene su correlato en la dificultad de discernir entre locura y cordura, realidad y ficción, el tema pirandelliano por antonomasia.

No solo la locura de sus personajes como refugio tienen en común Echegaray y Pirandello, sino también el asunto que tiene que ver con el proceso creativo: “Echegaray has carried the play-within-the-play beyond Calderón, Shakespeare, Moratín, and Tamayo y Baus toward Pirandello’s theater, especially in his treatment of the author’s role and his attempt to describe the difficult struggle involved in the creative process” (1973, 54). Esta es la vertiente teatral de Echegaray que más interesa a Newberry, de ahí que haga hincapié en que la obra de teatro más estimada por el propio autor es *Un crítico incipiente* (1891).

La llamada escena comercial por Newberry utiliza asimismo el tema pirandelliano de la realidad/ficción para presentarnos la vida de las compañías de teatro y el proceso de producción de la obra. Jacinto Benavente cultiva este tipo de género en *El marido de la Téllez* (1897), que trata de la vida de una pareja de actores a los que el director de la compañía da indicaciones sobre interpretación. Pero con su obra más importante, *Los intereses creados* (1907), hace una gran aportación al metateatro, según M. Schmeling, por su cercanía a la farsa arlequinesca: “A landmark metaplay [...] *Los intereses creados* [...]. This satirical ‘puppet’ farce represents a continuation of the eighteenth-century Harlequin tradition identified by Schmeling” (Zatlin, 1992, 61). El citado investigador considera metateatral la comedia del arte por el papel de narrador que ejerce Arlequín desvelando las taras de la sociedad a la que parodiaba. Para Schmeling las arlequinadas cumplen las dos funciones que atribuye al metateatro: en primer lugar, romper la mimesis, las convenciones teatrales y cuestionar la usual concepción de la realidad; en segundo lugar, criticar al racionalismo, que había barrido de la escena a las arlequinadas. Por último, añadiré que de nuevo se señala el carácter subversivo del metateatro por su intención de romper las convenciones: “Benavente exploits the subversive potential of metatheatre; his characters, whose actions are

motivated by self-interest, serve as a mirror to human foibles and to bourgeois society's materialism and hypocrisy” (Zatlin, 1992, 61).

Carlos Arniches es el siguiente autor metateatral, cronológicamente, quien cultiva un tipo de metateatro que se basa en la presencia de personajes farsescos, considerados meta por su antirrealismo:

Certainly some of the best works of Carlos Arniches reflect a degree of grotesque stylization and readily fall within the metadramatic mode [...]. Most of the characters are exaggerated types who call attention to their own artificiality (Zatlin, 1992, 62).

Se refiere sobre todo a *La señorita de Trévez* (1916) y *Los caciques* (1920), donde se usa el recurso del papel dentro del papel, en la primera a través del fingimiento por parte de unos chicos de su amor hacia dicha señorita; en la segunda, unos policías corruptos inventan una serie de juegos para engañar a un investigador del gobierno. Lo interesante en ambas es que combinan la voluntariedad e involuntariedad de la asunción del papel dentro del papel. En un primer momento, se trataría de un recurso cómico, pero después adquiere un significado más profundo al provocar la confusión realidad/ficción: los personajes caricaturizados se vuelven más humanos y la realidad, tan inaprensible como el mundo de la ficción.

Continuando con el teatro comercial, Newberry habla de la metateatralidad de los sainetes de los hermanos Álvarez Quintero (1973, 44), los cuales, siguiendo la estela de Ramón de la Cruz, continúan con el tema de las rivalidades entre compañías de teatro. Los hermanos Álvarez Quintero restauran la barrera entre escenario y sala; sin embargo, tratan el tema de la superposición entre arte y vida a través de las problemáticas relaciones entre los miembros de las compañías. De esta forma nos encontramos con que los protagonistas son actores y actrices que contaminan su actuación con sentimientos reales, y compañías que están pendientes –ya desde principios del siglo XX– de la subvención estatal.

No obstante, Newberry considera como uno de los más interesantes ejemplos de teatro dentro del teatro de los Álvarez Quintero, *Pepita y don Juan* (1925), en la que a partir del homenaje a don Juan Valera –con el objetivo de erigir una estatua en honor del novelista– aparecen sus personajes en escena así como otros escritores españoles, como Cervantes con su *gitanilla*¹⁵⁷.

¹⁵⁷ *Pepita y don Juan*, de los Álvarez Quintero, recuerda a otra obra española más reciente, *El engaño a los ojos*, de López Mozo, creada para homenajear a Cervantes y donde aparecen escritores convertidos

Para Newberry, este tipo de obras sobre la temática del mundo del teatro está por encima de estilos y épocas históricas y tiene como fin último provocar el acercamiento del escenario a la sala:

The playwrights of Spain demonstrated a conscious awareness of the infinite number of fascinating situations encountered in day-to-day contact with the theater and the fecundity of material these experiences provide [...]. Once the decision has been made to write plays about theatrical experiences, and the stage is expanded to include the auditorium and metaphorically the whole world, certain characteristics can occur despite epoch or country (1973, 46).

Este *día a día* de las compañías de teatro es el que provee de infinidad de tramas argumentales a la mayoría de las obras teatrales de finales del siglo XX y sirve de punto de partida para hablar de otros temas que tienen que ver con la realidad social del momento o con la reinterpretación de la historia.

Los siguientes autores de los que se ocupa Newberry son Unamuno y Azorín, que tienen en común con Pirandello la dedicación al tema de la identidad del individuo, aunque no se podría hablar de una influencia del italiano en los españoles, ya que los tres son coetáneos y, en muchos casos, las obras de los noventayochistas son anteriores. Es el caso de *Niebla*, de Unamuno, similar a *Seis personajes*, pero anterior a esta. El interés de Azorín por Pirandello puede verse en los artículos que dedica al italiano y a esta nueva forma de hacer teatro que, si bien es necesaria para la renovación del género, podría ocasionar, por otro lado, la destrucción del arte teatral y con la cual no estaba de acuerdo el escritor alicantino.

En lo que se refiere al teatro de ambos, Unamuno trata del problema de la identidad por cuanto sus personajes se consideran entes de ficción o que viven en un mundo de ensueño y fantasía creado por ellos mismos. Esto ocurre en *Soledad* (1921) y *Sombras de sueño* (1926), mientras que en *El hermano Juan* (1929) se introduce el tema del *theatrum mundi*, conectando con la tradición calderoniana. De esta forma, las obras de teatro de Unamuno, a pesar de que presentan el tema de la confluencia entre la realidad y la ficción, pueden asociarse tanto a un estilo pirandelliano como a la tradición española que trataba este tema realidad/ficción. Sin embargo, Newberry considera que el posible influjo de Pirandello sobre Unamuno no fue tan determinante, ya que las innovaciones que había conseguido en novela no consiguió traspasarlas al teatro.

en personajes.

El teatro de Azorín, en cambio, sí revela la influencia de Pirandello, por ejemplo, en *Old Spain* (1926), *Angelita* (1930) o *La comedia del arte* (1927), que tratan de los profesionales del mundo del teatro y sus discusiones sobre cómo llevar a cabo el montaje de la obra, mediante el empleo de recursos como la obra inserta (“the play within the play”), el tema de la vida como un sueño y la aparición de varios niveles de realidad. No obstante, Azorín modifica parte de las técnicas del italiano y no llega tan lejos como este porque rechazaba estos procedimientos que podían acabar con el propio teatro.

Continuando en la generación del 98, los hermanos Machado son considerados pirandellianos en *Las adelfas* (1928), por su uso de la técnica del teatro dentro del teatro asociado a la representación de una obra inserta: “The theater-within-the-theater scene in *Las adelfas* [...] is certainly not an exaggerated form of interior drama. Salvador reads a manuscript to Araceli which he says is a play he is writing” (1973, 117). La otra obra de la que se habla es *El hombre que murió en la guerra* (1941), donde se trata el tema de la imposibilidad de la verdad y la desconfianza en las opiniones humanas.

A continuación, P. Zatlin se detiene en el metateatro de la vanguardia de principios del siglo XX, donde destacan Ramón Gómez de la Serna, Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca.

W. Newberry aprecia similitudes entre *Seis personajes en busca de autor* y *El teatro en soledad* (1911), de Ramón Gómez de la Serna, cuya acción transcurre en un teatro donde el autor habla con los actores y los espectadores y donde, más adelante, se representará la obra inserta (“the play within the play”, 1973, 61)¹⁵⁸, en la que, como en la pieza italiana, los personajes discutirán acerca de las técnicas teatrales empleadas o del proceso de desarrollo del drama. Este debate acerca de los procedimientos propios del montaje teatral rompe la ilusión del arte, lo que contribuye a la difuminación de la frontera entre realidad y ficción.

La vinculación de lo ramoniano con lo pirandelliano es apuntada por Carmen Herrero Vecino, quien, además, destaca que la metateatralidad en Gómez de la Serna

¹⁵⁸ Según Carmen Herrero Vecino, al situar la acción en un escenario, se vulnera el marco escénico tradicional, por lo que esta autorreferencialidad es considerada por la autora como un procedimiento de teatro dentro del teatro (Carmen Herrero Vecino, “Ramón Gómez de la Serna y el público teatral: *El teatro en soledad*”, *DRACO*, 1994, 73).

tiene una clara función antiteatral, en el sentido de complaciente con el público (1994, 71)¹⁵⁹.

El otro gran renovador de la escena es Federico García Lorca, y no es casual que una de sus obras más experimentales, *El público* (1933), se sirva del metateatro con pretensión crítica, reivindicando la libertad en la creación para equipararla con la libertad en la opción sexual. Para Newberry, hay teatro dentro del teatro porque la acción tiene lugar en un escenario, los personajes son actores, directores y autores, y el público aparece ficcionalizado, esto es, convertido en personaje. La audiencia ficcionalizada tiene el poder de ejercer cierta violencia contra el director, aspecto representativo del pirandellismo.

Estas técnicas del teatro dentro del teatro hacen aparecer la distancia estética, uno de los temas fundamentales de la obra, y que conduce al caos y la destrucción, provocando también la confusión y la incertidumbre en el público¹⁶⁰. Por ello, Lorca es consciente de que los recursos pirandellianos arruinan el género teatral, de ahí que sea la única obra que incluye estos mecanismos de forma más evidente: “This play is actually a rejection of Pirandellian aspects that destroy aesthetic distance” (1973, 144).

Rosanna Vitale ha estudiado asimismo la vinculación pirandelliana de Lorca en el capítulo tercero de su obra *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*¹⁶¹: “Lorca y Pirandello ponen de manifiesto los rudimentos del teatro reflejado en sí mismo” (1991, 53). El hecho de que la acción se sitúe en un escenario provoca la aparición de metateatralidad así como también que los personajes estén relacionados con el teatro –autor, director, personajes y actores–. Esta peculiaridad de las figuras escénicas hace que se elimine la distancia entre el escenario y la sala: “La yuxtaposición de los personajes con los ‘actores’ marca la división entre realidad e ilusión” (1991, 55).

Para R. Vitale, el metateatro se manifiesta en la función de desenmascarar los verdaderos sentimientos de los personajes y en el objetivo didáctico de renovar el teatro para acercarlo al pueblo. De esta manera, uno de los dos temas de *El público* es el desenmascaramiento (el otro es el amor homosexual), que a su vez se bifurca en otros dos: la accidentalidad del amor y la función del teatro.

¹⁵⁹ *Op. cit.* nota 158.

¹⁶⁰ “The decrease or disappearance of aesthetic distance is one particularly significant result of the theater-within-the-theater techniques Pirandello and others use, which include in their extreme form devices such as participation by actors who appear to be members of the audience, interruptions by actors or prompters which destroy the illusion, and direct address to the audience” (1973, 129).

¹⁶¹ Rosanna Vitale, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca* (1991).

De forma análoga a los personajes-dramaturgos que mencionaba L. Abel, R. Vitale habla de *personajes autorreferentes* que, en *El Público*, son el autor y el director, ya que ponen al resto de figuras en situaciones dirigidas a unos determinados fines. Los demás personajes existen gracias al Director y sirven para *espejar* el trauma interior de este; *desenmascaran*, por tanto, su angustia.

Otro elemento metateatral que destaca Vitale es el desdoblamiento de los personajes, principalmente, el director: “Los desdoblamientos que atraviesa son indicios de las transformaciones que ocurren en el actor teatral al salir al escenario” (1991, 43). Este desenmascaramiento y desdoblamiento lorquianos se relacionan con el propósito didáctico del autor, que pretende una mayor participación del público. La voluntad renovadora del teatro en relación con la actitud del público se ve en los prólogos, donde los personajes se dirigen directamente a la sala.

Lorca muestra lo que entendía como la función del teatro y que no era otra que enfrentar al público con una visión de la realidad diferente de la que hasta ahora habían percibido. Para ello, escoge una dialéctica que desfamiliariza al espectador y promueve un distanciamiento de la norma habitual, lo cual se realiza con las técnicas metateatrales: “La transposición que tiene lugar entre los personajes lleva a un reajuste en la manera de hacer teatro. Se da un paso adelante en cuanto al mensaje que recibe el público. Este ve representada la teatralidad de la vida y aplica este descubrimiento a sí mismo” (1991, 35). Lorca quiere romper con el teatro burgués, acercar el teatro al pueblo, hablar de temas que, por su delicadeza, “se han escondido bajo el velo de las apariencias” (1991, 41).

Otra obra lorquiana señalada como metateatral es *Lola la comedianta*, en el artículo de Kathleen Davis¹⁶². Lola y su marido están de viaje de bodas y se encuentran con el Marqués del que piensan reírse fingiendo varias personalidades. En primer lugar, encontramos el procedimiento del papel dentro del papel que, además, va unido a la autoconciencia del personaje: “Se nos recuerda constantemente que ella es la encarnación de una teoría teatral a través de referencias a sus propios guiones: *¡Empieza la comedia! ¿Estaré bien disfrazada? La primera comedia que represento de gitana*” (1986, 10). El marqués se comporta como un héroe romántico y piensa que Lola es su heroína, sin embargo, esta frustra sus expectativas. De esta manera, se produce también

¹⁶² Kathleen Davis, “Metateatro en *Lola la comedianta*”, *Ínsula* (1986).

una parodia del género romántico que es considerada metateatral por cuanto rompe las convenciones del género.

Metateatral por ser parodia de los géneros tradicionales es *Luces de bohemia* (1924), según el análisis que hace de esta Amalia Gladhart¹⁶³. La obra del gran dramaturgo del siglo pasado, Ramón María del Valle-Inclán, es la parodia del género trágico en cuanto al uso de lo grotesco y esperpéntico, técnicas deliberadamente antirrealistas que, junto con el humor, persiguen romper las convenciones teatrales.

Junto a la transgresión del género, está la autoconciencia de Max Estrella como protagonista de una tragedia. Este autorreconocimiento de Max como héroe trágico se va produciendo de manera progresiva a medida que va percibiendo presagios funestos (el preso catalán y la madre del niño muerto). Por tanto, Max aparece “reconsiderando su propósito de autodramatizarse como héroe trágico” (1986, 11) y se convierte en el autor de su propio papel, aunque se niega a reconocer su carácter de personaje trágico, de manera que la tensión entre la tragedia y la autorreflexividad nos lleva al sentido trágico del esperpento.

Esta vinculación de la tragedia con el metateatro, aparte de haber sido apuntada por el pionero L. Abel, es explicada aquí por Amalia Gladhart:

Luces representa una mezcla de la tragedia con el metateatro, siendo más una metateatralización de la tragedia que un reflejo torcido del héroe perdido. La obra presenta la autodramatización por parte del poeta Máximo Estrella de su propia tragedia, dramatización que realiza como dramaturgo y como primer actor (1986, 12).

Otros elementos autorreferenciales son la intertextualidad que aparece, por ejemplo, en el encuentro con Rubén Darío y el marqués de Bradomín, así como la escena del entierro de Max, que “es casi una pieza metateatral grotesca dentro de la obra completa” (1986, 21) debido a su exceso de ridiculización del velorio y la acentuación de la miseria de su esposa y su hija, Mme. Collet y Claudinita, respectivamente.

P. Zatlin, por otro lado, considera que *Luces de bohemia* es metateatral por su estética claramente antirrealista, con el uso de lo grotesco y el esperpento, y porque se trata de otra *pièce-à-clef*, una obra en clave en la que cada personaje representa una figura de la realidad de los espectadores en ese momento. Fundamentalmente, Zatlin destaca la autorreferencialidad de *Luces de bohemia* porque, en un momento claramente autorreflexivo, se define el concepto estético de *esperpento*, bajo cuyas directrices se ha creado la obra.

¹⁶³ Amalia Gladhart, “Tragedia y metateatro en *Luces de bohemia*”, *Hispanófila* (1994).

En cuanto a la autorreferencialidad, la obra valleinclanesca más característica es *Los cuernos de don Friolera* (1925) donde la historia de la venganza de un militar ante el engaño de su mujer (parodia de los dramas de honor calderonianos) es contada de tres formas diferentes aderezadas por los comentarios de dos personajes: don Estrafalario y Manolito, que aparecen en la obra marco que alberga las tres representaciones.

No obstante, la muestra más obvia de metateatro es *La marquesa Rosalinda* (1912), en la que aparece el teatro dentro del teatro con la presencia de una compañía de cómicos de la comedia del arte.

En definitiva, Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca realizan sus experimentos teatrales en la época de las vanguardias. Junto a estos, Miguel de Unamuno y Azorín crean un tipo de teatro pirandelliano, metaficcional, por el tratamiento del tema de la confusión realidad/ficción que, adicionalmente, explora filosóficamente el significado de estos límites. Sin embargo, exceptuando la *comedia del arte* (1927) de Azorín donde se teatraliza el tema del *theatrum mundi*, el resto son experimentos que no producen ningún impacto en el público.

4.2. Metateatro desde la posguerra hasta 1975

En la inmediata posguerra y en el tipo de teatro propagandístico que sigue al régimen franquista, se encuentra Juan Ignacio Luca de Tena –junto con José María Pemán y Joaquín Calvo Sotelo– que destaca por *De lo pintado a lo vivo. Comedia sobre comedia* (1944), con el recurso metateatral del papel dentro del papel y la mezcla entre realidad y ficción. En esta pieza, el personaje-actor que hace de don Juan Tenorio se ve tan poseído por su papel que le pide al autor que escriba una nueva obra que le devuelva su auténtica identidad. Es una obra sobre actores que están ensayando *Don Juan Tenorio* donde se producen intrusiones de la vida real, y en la que se desvela lo que acontece detrás del escenario así como los mecanismos que rigen el ritmo de la escena.

Durante el franquismo, hemos de destacar la labor de los autores en el exilio, como José Ricardo Morales y Pedro Salinas. Morales comienza con *Bárbara Fidele* (1946) y *La cosa humana* (1966), obras emparentadas con la vanguardia, y sigue escribiendo en Chile, entre otras, las metateatrales *Este jefe no le tiene miedo al gato* (1983), *Ardor con ardor se apaga* (1986) y *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995)¹⁶⁴.

¹⁶⁴ De estas tres últimas obras trataré en el cuerpo de este trabajo.

El teatro de Pedro Salinas es menos conocido que sus poemas, pero en sus obras aparece la controversia acerca de la autonomía del personaje y la confusión entre realidad y ficción, por ejemplo, en *El chantajista* (1947) o *La fuente del Arcángel* (1946). Newberry hace notar la conexión del español con Pirandello a pesar de que el tono del primero es más vitalista que el del italiano.

El pirandellismo de Casona radica en su tratamiento del tema de la confusión realidad/fantasia en obras como *La dama del alba* o *La sirena varada* (1929). Por su parte, P. Zatlín considera que la metateatralidad de *Prohibido suicidarse en primavera* (1937) se halla en la locura de los personajes, quienes, para poder sobrevivir, se inventan otra realidad interpuesta a la suya. En este sentido, el papel dentro del papel sería otro recurso metateatral que también aparece en *Los árboles mueren de pie* (1949).

A mediados de los cuarenta, el grupo de renovadores del teatro por la vía del humor, la también llamada *comedia de evasión* de Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela, cuenta con ejemplos de metateatralidad en *El baile* (1952), de Edgar Neville, y *La venda en los ojos* (1945) y *Alberto* (1949), de José López Rubio.

El iniciador del grupo fue Jardiel Poncela, quien consigue su apogeo con *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), donde aparece el recurso del papel dentro del papel. La también metateatral *Los habitantes de la casa deshabitada* (1942) representa el elemento inverosímil que caracteriza la obra de Jardiel Poncela, que no es más que una difuminación pirandelliana del límite entre la realidad y la fantasía.

Frente a esta omnipresencia de las comedias de evasión se encuentran los grandes dramas sociales de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre y la generación realista, en los cincuenta y principios de los sesenta. Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre protagonizan la búsqueda de la verdad a través de la indagación en la historia. Del mismo modo que el teatro occidental, persiguen la liberación mediante la verdad histórica, para lo cual se sirven de la tragedia: esperanzada en el primero, compleja en el segundo. No obstante, he de señalar que, a pesar de las diferencias, ambos son también representantes del metateatro de mediados del siglo XX.

Con Antonio Buero Vallejo se produce la restauración de la tragedia en los cincuenta y, sobre todo, en los sesenta. El estreno de *Historia de una escalera* (1949) supuso una ruptura con el teatro de los diez años inmediatamente anteriores. *La doble historia del doctor Valmy* (1964)¹⁶⁵ es su primer ejemplo de autorreflexividad teatral;

¹⁶⁵ Que, por su estreno en España, en 1976, será objeto de análisis en el cuerpo de este trabajo.

utiliza asimismo otras estrategias metateatrales como la confusión entre realidad y ficción o fantasía y locura en *Casi un cuento de hadas* (1952), *Irene, o el tesoro* (1954), y la pintura dentro de la obra como en *Las Meninas* (1960). En el período de Transición, escribirá las metateatrales *Diálogo secreto* (1984) y *Misión al pueblo desierto* (1999), que contienen ficción subjetiva y estructura de marcos, respectivamente.

Coetáneo de Buero y compañero inicialmente en batallas teatrales, Alfonso Sastre, se caracteriza por un tipo de teatro, la tragedia compleja, cuyos mecanismos brechtiano-distanciadores pueden considerarse metateatrales. Sastre se formó en la posguerra y su primera etapa está marcada por la pertenencia al grupo Arte Nuevo, aunque su revelación como autor se produce con el estreno, en 1953, de *Escuadra hacia la muerte*, otro hito del teatro español. Entre 1950 y 1956 investiga para la elaboración de una tragedia social-realista y alcanza la madurez con *Asalto nocturno* (1959); en esta época escribe la metateatral *Ana Kleiber* (1955), con la presencia del autor convertido en personaje-narrador (que revela la influencia de *Our Town*, de Thornton Wilder, 1938) y el tema del mundo del teatro. Su tragedia compleja pretende ser la evolución del esperpento de Ramón María del Valle-Inclán con la diferencia de que, en este caso, la catarsis se produciría por la toma de conciencia por parte del público de los problemas que se plantean. Sus obras rara vez se representaron en los escenarios comerciales a causa de la censura y del desinterés de los empresarios.

Newberry cita a otros componentes del grupo de Arte Nuevo, encabezado por Alfonso Sastre, cuyas obras presentan procedimientos pirandellianos. Entre estos están Alfonso Paso, en cuyas piezas el autor interviene para dirigirse al público; José María Palacio, con la estafalaria *Tres variaciones sobre una frase de amor* (1946), que establece el tema de la oposición entre arte y vida; Joaquín Calvo Sotelo, con *Plaza de Oriente* (1947) y *María Antonieta* (1952), que tratan el tema del personaje que no sabe distinguir entre la realidad y la ficción; en *La ciudad sin Dios* (1957), en cambio, siguiendo a *Lo fingido verdadero*, de Lope, presenta un actor para quien la ficción que interpreta acaba convirtiéndose en verdad.

En el teatro realista de los sesenta, también encontramos ejemplos de metateatralidad en *El teatrillo de don Ramón* (1959) y *Las salvajes en Puente San Gil* (1963), de José Martín Recuerda. La primera de las piezas utiliza el teatro dentro del teatro; en la segunda existe la misma paradoja de averiguar la verdad en la ficción. José María Rodríguez Méndez escribe, entre otras, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965) y la metateatral *Flor de otoño* (1972) por contener espectáculo

(cabaré, concretamente) dentro del teatro, personajes grotescos y cambio de papeles. Se inscribe dentro de la tradición realista de *La Celestina*, la novela picaresca, Larra, Goya y el realismo popular de los sainetes, de cuya mezcla proceda, quizá, ese sesgo farsesco.

En estos años cobra relevancia la figura de Fernando Arrabal, que protagoniza otro estreno importante con *El hombre del triciclo*, en 1958. El introductor de la vanguardia en España, exiliado en Francia, no fue tenido en cuenta e incluso fue rechazado por la censura y el anquilosamiento de los escenarios comerciales. Su experimentalismo y vanguardismo pasa, como es obvio, por el empleo, entre otras técnicas, de la modalidad metateatral, donde destaca el papel dentro del papel en *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1977). Tanto en esta obra como en el resto de su producción, su estilo vanguardista, al estar tan alejado del realismo, es considerado metateatral porque su teatro reflexiona continuamente sobre sí mismo para eliminar la función referencial.

Hacia finales de los sesenta y principios de los setenta, y como reacción contra la generación realista, surge el *nuevo teatro*, legítimamente constituido, en 1972, con el trabajo de George Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, al que se adscribieron autores como Miguel Romero Esteo, Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros o Manuel Mediero, entre otros. Su intención era continuar la corriente vanguardista europea que habían iniciado, en la segunda mitad del siglo XX, Eugène Ionesco, Samuel Beckett y Jean Genet. Tanto la estética simbólica como las arriesgadas propuestas escénicas emparentan a estos autores con la metateatralidad por su afán explícitamente antirrealista que perseguía modificar el papel del espectador pasivo.

Esta fecha se encuentra próxima a 1975, año a partir del cual he decidido establecer mi investigación, de manera que algunos de los autores anteriormente citados se van a encontrar escribiendo a finales del siglo XX y estarán incluidos en la parte central de este estudio. Me refiero, fundamentalmente, a Antonio Martínez Ballesteros, de quien destacaré las metateatrales *Los enanos improvisan su comedia* (1991), *Romeo y Julieta se divorcian* (1998) y *La excelente señora* (2002); Alberto Miralles, con obras como *Catarocolón* (1969) o las metateatrales *Céfiro agreste de olímpicos embates* (1981), *Juegos prohibidos* (2003) y *El volcán de la pena escupe llanto* (2004); y Francisco Nieva, con *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (1972).

A finales de los sesenta y principios de los setenta surge el teatro independiente, en medio de un panorama dominado por el teatro comercial (representado por Alfonso Paso) y por el Teatro Experimental Universitario (demasiado culturalista y minoritario,

aunque permitió conocer las novedades europeas). Su objetivo era crear un teatro popular, pero sin renunciar a la reivindicación y la crítica. Se trata de un movimiento constituido por multitud de grupos, entre los que es necesario señalar a Tábano, Goliardos, La Cuadra, Dagoll-Dagom, Els Joglars, Ditirambo, Keyzán, el Búho o Tabanque, donde se han formado los dramaturgos actuales que han marcado un hito en el teatro de finales del siglo XX: José Sanchis Sinisterra, Rodolf Sirera, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal o Albert Boadella (de los que me ocuparé en el cuerpo de este trabajo). Algunos de estos configuran lo que Huerta Calvo, citando a Ignacio Amestoy, ha denominado *generación de 1982*, que ejerció una gran influencia para el nuevo teatro que se gestó a partir de los noventa. Sus integrantes, si bien no comparten voluntad de grupo, muestran ciertas concomitancias en sus trayectorias creativas:

A partir de 1975 se incorpora a la escritura teatral española una nueva promoción de dramaturgos. Uno de sus componentes, Ignacio Amestoy la ha denominado generación de 1982 y en ella incluye una amplia lista de nombres. Los representantes más significativos de este elenco, entre los que escriben en castellano, son José Sanchis Sinisterra (1940), José Luis Alonso de Santos (1942), Ignacio Amestoy (1947) y Fermín Cabal (1948), aunque podrían añadirse otros nombres. Estos dramaturgos [...] ni tan siquiera manifiestan su conciencia de pertenecer a un grupo [...]. Sin embargo, la consideración de sus trayectorias escénicas permite establecer algunas notas comunes. Se trata de una promoción que ha compaginado la formación intelectual universitaria con el conocimiento y la práctica de la profesión teatral, consecuencia de su paso por el teatro independiente o por el universitario (Huerta Calvo, 2003, 2856).

César Oliva, por su parte, también señala a I. Amestoy como el ideador de esta generación de 1982, “nacidos en la década de los cuarenta [...]. De vocación autoral tardía y procedentes del teatro independiente, de un lado, o de otros sectores de la creación, o de la cultura y la enseñanza, por otro” (2002, 274). Son estos autores los que componen el teatro en democracia y abren el camino a las nuevas generaciones que vendrán en los noventa y a principios del siglo XXI.

5. El metateatro a partir del proceso de transición y democracia

Este período es el elegido para mi investigación, de forma que este epígrafe servirá tan solo como breve introducción a lo que trataré de forma particular en las partes tercera y cuarta de este trabajo, donde me detendré en las obras metateatrales de los autores que citaré a continuación –y algunos de los ya citados–. Baste, por tanto, esta sucinta cronología orientativa con el fin de situar a estos dramaturgos y dramaturgas en sus generaciones y corrientes estéticas, siguiendo las divisiones que los diferentes críticos han establecido para ellos.

Retomando el asunto con el que terminaba el epígrafe anterior, son los autores de la generación del 82 los que liderarán la transformación del teatro español durante la democracia. En general, el proceso de transición y democracia (a partir de 1975) para el teatro significará un momento de amalgama de tendencias. Esta convivencia de generaciones junto con el surgimiento de otras nuevas es la característica que define el panorama teatral español del último cuarto del siglo XX y principios del XXI.

La crítica consultada coincide en señalar que este importante período para la historia de España que se inicia en 1975 está marcado, en cuanto al teatro se refiere, por una confluencia de estilos y generaciones:

En los años ochenta, la escena española estaba integrada por una serie de dramaturgos de muy distintas procedencias y estilos. Junto a los que venían de la *generación realista* y del teatro comercial de épocas anteriores, estaban los que llamamos nuevos autores en los que englobamos ya a los *simbolistas* (Oliva, 2002, 272).

César Oliva, además, habla de la “operación rescate” —citando a Ruiz Ramón— a la que se vieron sometidos los realistas y simbolistas, así como los autores exiliados. No obstante, a pesar de este rescate de autores olvidados, la acogida de público y crítica no fue la esperada. El teatro volvió a sumirse en un clima de decepción generalizada porque pensaba que había superado las dificultades tras la caída del régimen franquista. Esta desilusión hizo que, a partir de este momento, los autores no lucharan generacionalmente, sino de forma individual¹⁶⁶.

La primera de estas generaciones que viene a desembocar en este caleidoscópico panorama teatral es la realista de los sesenta y setenta, cuyos autores siguen escribiendo y estrenando, de modo que me ocuparé de obras metateatrales de Buero Vallejo (1916-2000), de Alfonso Sastre (1925) y de Antonio Gala (1936), de quien me ocupo brevemente en este trabajo.

Los autores del nuevo teatro (también llamado simbolista o surrealista) —representado por el montoreño Miguel Romero Esteo (1930)— nacieron en torno a la década de los treinta y llegan a este período de transición y democracia con claras muestras de textos metateatrales, fundamentalmente de la mano de Luis Riaza (1925), Jaume Salom (1925), Antonio Martínez Ballesteros (1929), Fernando Martín Iniesta

¹⁶⁶ “En medio de este fragor, a los dramaturgos ya no cabe situarlos en distintas posiciones estéticas o generacionales, sino en la lucha general de cada uno por la supervivencia” (Oliva, 2002, 273).

(1929-2004), Francisco Nieva (1929), Fernando Arrabal (1932), Domingo Miras (1934), Juan Polo Barrena (1936-2005) y Manuel Martínez Mediero (1939).

La generación de 1982 o, como prefiere César Oliva, “conjunto de autores que publican y estrenan en los nuevos tiempos de la democracia” (2002, 274) –nacidos en la década de los cuarenta– cultiva asimismo el género metateatral, de lo que encontramos importantes muestras en Sanchis Sinisterra (1940), José Luis Alonso de Santos (1942), Ignacio Amestoy (1947), Fermín Cabal (1948), Rodolf Sirera (1948), y en otros autores y autoras como Miguel Signes (1935), Jesús Campos (1938), Manuel Martínez Mediero (1939), Josep Maria Benet i Jornet (1940), Alberto Miralles (1940-2004), Carmen Resino (1941), María José Ragué-Arias (1941), Roger Justafre (1944), Jesús Carzo (1944), Albert Boadella (1943), Francisco Benítez (1944) y Miguel Medina Vicario (1946-2001).

Discípulos de estos son los dramaturgos que se dieron a conocer en los últimos ochenta (nacidos en torno a los sesenta), que siguen asimismo utilizando el procedimiento autorreflexivo como parte esencial de sus creaciones teatrales: Antonia Bueno (1952), Luis Araújo (1956), Gerard Vázquez (1959), Paloma Pedrero (1957), Ernesto Caballero (1957), Chema Cardeña (1963), Juana Escabias (1963), Eusebio Calonge (1963), Alfonso Plou (1964), Jordi Galceran (1964) y Juan Mayorga (1965).

La prueba de que esta modalidad de teatro autoconsciente está plenamente vigente la tenemos en que es uno de los procedimientos fundamentales del grupo teatral más recientemente, la llamada *generación emergente* por Eduardo Pérez Rasilla¹⁶⁷, entre los que se encuentran Pablo Iglesias Simón (1977) y Paco Bezerra (1979).

De entre este complejo panorama que se abre a partir de 1975 he escogido cien textos que muestran la presencia de algún tipo de mecanismo metateatral, tomando como referencia el uso que de la autorreflexividad han hecho autores reconocidos por ello a lo largo de la historia del teatro español y europeo, como he tratado de explicar en la introducción. De este modo, mi concepto de metateatro es lo bastante amplio como para albergar gran variedad de textos con diferentes propósitos, desde el puramente estético de presentar una obra con diferentes niveles de ficción, hasta el que persigue la reivindicación, la denuncia o la revisión histórica con la intención de implicar a la audiencia.

¹⁶⁷ Eduardo Pérez Rasilla, “La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España”, *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral* (2011).

TERCERA PARTE
El metateatro en el último teatro español:
desde la Transición al teatro actual

Bloque 1.º
El mundo del teatro

Algunos de los teóricos consultados, como Ángel Abuín González o Marcela Beatriz Sosa, coinciden en negar el carácter metateatral de las obras que tratan del mundo del teatro o de la vida detrás del escenario¹⁶⁸. No obstante, hemos visto que para investigadoras como Graciela Balestrino –que se dedica a las mojigangas de Calderón– y Wilma Newberry –quien se ocupa del pirandellismo, uno de cuyos temas es la vida detrás del escenario–, el tema del mundo del teatro es la puerta de entrada a una obra teatral plagada de procedimientos metateatrales.

Tal es el caso del metateatro español en el que, en la mayoría de las piezas, el tema de la vida detrás del escenario da paso a diversos procedimientos autorreflexivos que pueden llevar a implicaciones más o menos existenciales o simplemente tratar de explicar la crítica situación en la que se encuentra el panorama teatral y cultural.

El asunto del mundo del teatro y la vida detrás del escenario está tan presente en el metateatro español de finales del siglo XX y principios del XXI que he considerado adecuado agrupar en un solo bloque las obras que tratan este tema. En un segundo bloque agruparé al resto de obras de ese corpus de cien cuyo tema no gira alrededor del mundo del teatro pero que, en cambio, sí presenta la utilización de algún procedimiento metateatral unido al tema pirandelliano de la realidad/ficción, vida/arte o verdad/apariencias.

En este primer bloque, por tanto, nos encontraremos con obras que tocan diferentes aspectos del mundo del teatro como aquellas que tratan sobre las compañías (actores, actrices, directoras y directores), sobre la dramaturgia e incluso sobre los personajes teatrales y su relación con sus propios intérpretes. El propósito fundamental de este tipo de piezas es realizar un autodiagnóstico de la profesión teatral, como afirmaba en su artículo Martínez Paramio (*vid.* Primera parte), pero también una autorreflexión sobre el propio género teatral y sus límites con otras manifestaciones artísticas, como el cine, o con otros géneros literarios, como la novela, o incluso con medios de comunicación de masas, como la televisión.

¹⁶⁸ Cfr. p. 47.

1. Compañías de teatro

1.1. Una revolución dentro de una obra de teatro.

Figurantes, indigentes y oficinistas - La rebelión contra los dictados del poder - El fracaso de la revolución

En este apartado trataré de siete obras en las que el tablado teatral se convierte en el escenario de la revolución: *Los figurantes* (1989) y *El cerco de Leningrado* (1994), ambas de José Sanchis Sinisterra; *La función por hacer* (2013), de Miguel del Arco y Aitor Tejada; *El secuestro (Caídos del cielo 2)* (2009-11), de Paloma Pedrero; *El Nacional* (1993), de Albert Boadella; *Céfiro agreste de olímpicos embates* (1981), de Alberto Miralles; y *Los enanos improvisan su comedia* (2002), de Antonio Martínez Ballesteros.

En estos textos, el elemento metateatral está puesto al servicio de una reivindicación o protesta por una situación injusta. El trasfondo decepcionante que late en casi todas las obras procede de que, si bien la reivindicación llega a hacerse efectiva, la situación inicial no es modificada. La razón por la que estas revoluciones, reivindicaciones o protestas no lleguen a buen término es que están protagonizadas por personajes sin importancia: figurantes de una obra de teatro, indigentes u oficinistas de una gran empresa¹⁶⁹, que son los protagonistas de *Los figurantes*, *El secuestro* y *Los enanos improvisan su comedia*, respectivamente.

Pero este fracaso de las revoluciones y levantamientos queda plasmado en *El cerco de Leningrado* donde se culpa a la traición de la ideología de izquierdas. Las revoluciones son llevadas a cabo por actores anónimos, personajes sin importancia; sin embargo son las altas instancias las que toman las decisiones. La muerte de las utopías modernas aquí se representa en la trayectoria de la compañía Teatro del Fantasma que, como todas las compañías de este epígrafe, ha tenido que claudicar ante las presiones del poder.

Comienzo, pues, por detenerme en los motines que llevan a cabo los figurantes de Sanchis Sinisterra y los oficinistas o *enanos* de Martínez Ballesteros.

¹⁶⁹ En el caso de Sanchis Sinisterra, se trata casi de una postura ideológica, como él mismo afirma: “Me interesan más los perdedores, los marginales, los figurantes... que los protagonistas o los vencedores. Es una cuestión de simpatía personal y natural. También porque creo que los otros ya tienen posibilidades de darse a conocer y de brillar en los medios de comunicación y en la historia más o menos oficial. Y me gustaría escuchar la voz o dar la voz a los ignorados, los perdedores” (Carratalá, 2013, 22).

José Sanchis Sinisterra es el indiscutible autor de referencia para el teatro español del siglo XX y XXI debido a su dilatada trayectoria dedicada a la continua investigación y experimentación con el género teatral¹⁷⁰. Parte de esta indagación sobre la esencia del teatro pasa por la práctica metateatral, una modalidad dramática tradicionalmente considerada por la crítica como transgresora y experimental –según hemos visto en la introducción a este trabajo–, razón por la cual nuestro autor la ha cultivado ampliamente, tal y como ha sido reconocido por los estudios que se han dedicado a su obra¹⁷¹. La metateatralidad evidente en muchos textos de nuestro autor hace necesario incluir en este trabajo varias de sus obras, aunque no todas, dado que no pretendo convertir este estudio en un monográfico de tan imprescindible y apasionante autor, convenientemente estudiado ya en trabajos como los que he citado en nota al pie.

Establecido esto, en este epígrafe me acercaré a dos de las obras que más explícitamente tocan el tema de la revolución a través de los recursos metateatrales: *Los figurantes* (1989)¹⁷² y *El cerco de Leningrado*, las cuales, junto con *Conspiración carmín*, forman parte del Tríptico de la Utopía, denominación aportada por el propio autor (Martínez, 2004, 21). El título de la trilogía pone de manifiesto el trasfondo político que anima estos textos teatrales, del primero de los cuales paso a hablar a continuación por ser paradigmático del uso del metateatro.

Tal y como afirma M.B. Sosa (2004), y de acuerdo a las categorías metateatrales que ha establecido para Sanchis Sinisterra (2004, 175 y ss.), en *Los figurantes* aparece el proceso autorreflexivo en todas sus posibles manifestaciones:

¹⁷⁰ José Sanchis Sinisterra (1940) es un prolífico autor, pedagogo e investigador teatral, fundador del Teatro Fronterizo, en 1977, que refundó en 2010 con el nombre de Nuevo Teatro Fronterizo, lo que le valió el Premio Max de la Crítica, en 2012. En su larga y conocida trayectoria, este dramaturgo que se inició en el teatro universitario de los años sesenta ha escrito numerosas obras teatrales y también ha adaptado y dirigido textos de Cervantes, Lope de Vega, Kafka, Beckett, por citar algunos.

La vasta e interesantísima producción de José Sanchis Sinisterra ha sido objeto de numerosos estudios. Las múltiples perspectivas desde las que se pueden analizar sus textos y espectáculos, la riqueza de sus investigaciones y la profundidad de sus pensamientos están perfectamente analizadas, y por extenso, en obras como *J. Sanchis Sinisterra* (2004), de Monique Martínez; *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004), de Marcela Beatriz Sosa; o *La escena sin límites* (2002), del propio José Sanchis Sinisterra.

¹⁷¹ A modo de ejemplo, baste mencionar el apartado que dedica M. B. Sosa a la metateatralidad en *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004); el capítulo denominado “El vértigo de la teatralidad”, en *J. Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras* (2004), de M. Martínez; el artículo del propio Sanchis “Metateatro”, en *La escena sin límites* (2002) o incluso sus propias afirmaciones al respecto, a propósito de *Los figurantes*: “Aquí sería forzoso hablar de mi interés, en aquellos años, por el metateatro como factor de relativización de la mimesis, entre otras cosas” (Martínez, 2004, 24).

¹⁷² José Sanchis Sinisterra, *Los figurantes*, Madrid: SGAE, 1993. A partir de ahora, usaré esta edición para todas las citas.

El espectro de la metateatralidad se cumple casi totalmente en LF [*Los figurantes*]: hay autorreferencia al mundo del teatro, teatro en el teatro, tematización de la escritura, de la composición del texto dramático o espectacular, del género... personajes autorreferenciales, destrucción del personaje o ruptura del marco, intrusión del dramaturgo, intertextualidad/referencia a la literatura, interacción con el público real, aparte, referencia al mundo real, rol dentro del rol, improvisación, conciencia de la enunciación (2004, 212).

El cuño metateatral se ve ya en el título, que hace referencia a un tipo de personaje de teatro que no es ni principal ni secundario, sino que está destinado tan solo a hacer bulto y, en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera tiene texto. Estos personajillos son los que suelen aguantar la lanza en esas fastuosas funciones de época – en este caso, estamos ante “un soberbio drama”, como se dice en la acotación–. Pues bien, los figurantes de Sanchis, hartos de su anonimato y marginalidad, deciden secuestrar a los actores principales para tratar de ser ellos, al fin, los protagonistas de la representación. A pesar de sus intenciones, no tardarán en darse cuenta de que ellos solos, sin la presencia de los principales, son incapaces de llevar a cabo la función, de manera que esta se interrumpirá dando paso a un desfile de personajes que discuten y teorizan acerca del motín que acaban de iniciar, sin percatarse de que la única meta a la que podrán llegar es a la del descubrimiento de que ellos no existen en otro ámbito que no sea el mundo de la ficción.

La metateatralidad es el cauce por el que discurrirá este autorreconocimiento de los personajes, por lo que es uno de los elementos constitutivos de esta obra. Se manifiesta en forma de teatro dentro del teatro, con lo que me refiero a la obra inserta que los figurantes tratan de representar al principio y a las improvisaciones que llevarán a cabo más adelante con las que pretenden indagar en su propia personalidad.

La obra comienza con unas trompetas que anuncian la llegada de alguien importante mientras dos personajes, los figurantes, sostienen una lanza flanqueando una gran puerta. Nadie aparece; no obstante, se extiende una alfombra roja, pero siguen sin llegar las personalidades, de manera que los guardas de la lanza empiezan a impacientarse y quieren salir de escena ante esta insostenible situación. Este momento de incertidumbre debilita la representación y la ilusión de la ficción se hace insostenible, momento que aprovechan el resto de personajes para invadir el escenario, interrumpiendo de este modo la función.

En este momento en que se detiene la función las personas que leen o asisten al teatro se dan cuenta de que han estado presenciando una obra dentro de la obra y que la

representación propiamente dicha empieza ahora, cuando los personajes muestran su malestar ante su situación marginal.

El personaje fronterizo del figurante es el instrumento adecuado para reflexionar acerca de la distancia escenario/sala, de ahí las numerosas alusiones al público que, mediante otro mecanismo metateatral, aparece ficcionalizado. Desde el primer momento, los figurantes tienen muy presentes a los espectadores porque son conscientes de la necesidad de su presencia para que exista espectáculo teatral, de manera que manifiestan su voluntad de seguir actuando por respeto al público:

Guarda 1.º: ¿Y el público?

Guarda 2.º: ¿Qué pasa con el público?

Guarda 1.º: Que está ahí, esperando. [...] También aguanta.

Guarda 2.º: Pues muy bien. Todos aquí, aguantando (12).

Acercar el teatro al público y que este tome conciencia de su capacidad crítica es esencial para que se cumpla la función política que Sanchis atribuye a su teatro. Este propósito pasa por hacer que el público se convierta en otro actor que determine los movimientos de los personajes: “Desde el principio del primer acto, el público es un verdadero ‘agente’ en la curiosa revolución de los figurantes. Los espectadores modifican el comportamiento y el discurso de los personajes, quienes no pueden ignorarlo” (Martínez, 2004, 27)¹⁷³. Por ello, cuando en medio de la representación manipulada por los figurantes, estos advierten que la acción en el escenario se ha paralizado por razones que desconocen, se muestran conscientes de que han de cumplirse las convenciones teatrales, es decir, que algo tiene que ocurrir en el escenario para que el público se mantenga en sus butacas. Como nada ocurre, se ven en la necesidad de abandonar su posición en el escenario, de manera que acuerdan una salida que parezca de la obra: “Guarda 2.º: Tengo una idea para salir de ésta. Fíjate bien... Tienes que poner mucha atención... Hemos de ponernos de acuerdo para actuar al mismo tiempo, como si estuviera ensayado, como si fuera de la obra” (14). El personaje de la Novicia también manifiesta su incomodidad ante su falta de profesionalidad con respecto al público, ya que no les están ofreciendo la representación que estos han ido a presenciar: “Aquí estamos perdiendo el tiempo y dando un espectáculo a estos señores

¹⁷³ Los espectadores son elementos indispensables en la teoría metateatral, puesto que esta normalmente tiende a provocar en la audiencia la visión doble de la que hablaba R. Hornby, de ahí que dentro de los recursos metateatrales se encuentren las interpelaciones al público o la ficcionalización de este. Son estos recursos que vamos a encontrar en las obras metateatrales de Sanchis Sinisterra de donde deriva su interés por la estética de la recepción, como se puede ver en su artículo “Dramaturgia de la recepción”, en *La escena sin límites* (2002).

(*Por el público*) de lo más tonto. Y luego, a ver quién les convence de que podemos hacer algo tan bueno o mejor que los protagonistas” (34).

Las figuras encima del escenario manifiestan ser conscientes de que son observadas por los espectadores y, además, de la forma en que estos los perciben, como dentro de una caja: “Postulante: Y ahora aún se interesan algo porque estamos aquí arriba, con esta luz y como metidos en un marco...” (64). Pero esta conciencia de que son observados les hace preocuparse —o indignarse— por la manera en que son percibidos. Por ello, los figurantes recriminan a los asistentes al teatro su actitud *durmiente* o pasiva: “Una novicia: [...] Allí hay un señor que duerme como un bendito... / Comensal 4.º: [...] Aquellas tres señoras..., o señoritas..., están dando cabezadas desde hace un rato” (34). La ficcionalización del público se produce cuando se convierte a la audiencia en un personaje, atribuyéndoles falsas identidades. En realidad, si el público se convierte en personaje, los espectadores pasamos a ser figurantes de algún modo, personajes sin identidad individual, como “un señor que duerme” o “aquellas tres señoras”.

La indignación de los figurantes ante la pasividad del público va en aumento hasta el punto de que le insulta por considerarlo cómplice de su estatus ficcional programado y dependiente de la mente creadora del autor: “Dama 6.ª: (*Mira al público, con gesto de reproche*). O sea, que... ustedes lo sabían, lo sabían desde el principio... / Cortesano 5.º: Y no nos han dicho nada... ¡Qué hipócritas!” (54).

Y es que estos figurantes no nos perdonan que supiéramos antes que ellos que son entes ficticios, que su vida depende de un autor, que no son libres por mucha revolución que hagan: “Postulante: (*Señala al público*). No olvidemos que ellos sabían lo que estaban viendo... Y puede que ahora... también lo sepan... [...]. ¡Han pagado por eso!”.

Pero se va un paso más allá en la implicación de la audiencia: los figurantes deciden emprender la representación sin los papeles protagonistas, de modo que sale una obra mutilada que los espectadores han de interpretar. Esta sería la segunda obra inserta o el segundo intento de los figurantes por demostrar su autonomía frente a los personajes principales. Desafortunadamente, la ausencia de la mayoría de las intervenciones hace aparecer una serie de secuencias absurdas en las que los figurantes simplemente se limitan a servir de réplica, saludar o asentir: “Cortesano: (*Con gestos expresivos*). ¡Oh! (*Finge cuchichear con alguien próximo, vuelve a escuchar. Exclama:*) ¡No! [...] (*Gestos de alborozo. Grita:*). ¡Viva el Archiduque!” (86).

Tras esta segunda representación frustrada deciden indagar en sí mismos y proceden a improvisar gestos con la intención de encontrar su propia personalidad y esencia, aquello que los define. Para ello, se despojan de sus vestidos y de la escenografía que los rodea¹⁷⁴. Se liberan de los elementos que los condicionan para encontrar su propio modo de expresión lejos de los lenguajes estereotipados y comienzan a improvisar, como se dice en la acotación, con “*extrañas, insignificantes acciones con que cada uno de los diecinueve personajes va a intentar descubrir cuál puede ser su papel en la obra que querrían representar... si se les diera otra oportunidad*” (85). Estas improvisaciones consisten en otra variante del teatro dentro del teatro, entroncada con el teatro ritual, en el cual se interesó Sinisterra, en “un intento por enriquecer la función política del encuentro escena-sala apelando al ámbito de las pulsiones y relativizando el imperialismo del logos” (Martínez, 2004, 15).

Las dos obras insertas constituirían el teatro dentro del teatro y harían referencia a otro nivel de ficción superior donde se sitúa la obra que los figurantes tratan de enmendar, la cual nunca llegamos a ver completa porque solo conocemos las réplicas de los figurantes. Ambos niveles, a su vez, están albergados por la obra marco constituida por el motín que protagonizan los personajes.

Todo esto no es más que una estructura compleja para tratar, a través del tamiz del teatro, el tema político y social de dar voz a los oprimidos, a los figurantes anónimos de la revolución. Los figurantes son conscientes de este hecho, de que han protagonizado una ruptura, una revolución sin precedentes –“Dama 5.º: [...] ¡La toma de la Bastilla fue sólo el aperitivo, amigo mío!” (31)–. De ahí que podamos hablar de metateatro con dimensión política, presente ya desde la dedicatoria: “Al pueblo sandinista de Nicaragua”¹⁷⁵. Esta vertiente utópica es apuntada por el autor, quien afirma que en esta obra “había hecho dos opciones decisivas: 1) abordar cuestiones

¹⁷⁴ Es curioso cómo los figurantes, para descubrir su verdadera esencia, desalojan el escenario y reducen el decorado a unos pocos elementos. Esta estética del teatro vacío, uno de los presupuestos estéticos de Sanchis Sinisterra, es una vuelta a la esencia, condición *sine qua non* para comenzar la verdadera revolución ideológica desde los mismos presupuestos estéticos que se ponen a su servicio.

¹⁷⁵ Dedicatoria con la que Sanchis Sinisterra pretendía hacer un homenaje a los actores anónimos de las revoluciones: “Estos papeles secundarios nos remiten a todos los figurantes de la historia (y en particular a los hacedores de la revolución sandinista, como lo sugiere la dedicatoria). A todos aquellos a quienes los que deciden no consultan nunca, porque forman una masa anónima” (Martínez, 2004, 25). Sobre la misma idea, *cfr.* nota 169.

Esta intención de dar voz a los que no la tienen es el objetivo de la obra que trataré a continuación, *El secuestro* (Paloma Pedrero), y de otra obra del valenciano de la que hablaré en otro apartado, *Enemigo interior*: “Ahrimán: La injusticia del mundo me reclamaba, la miseria del mundo, los gritos de... Todos los gritos de los oprimidos” (2012, 127).

políticas sin desdeñar el humor, y 2) tratar ‘grandes’ temas históricos desde una perspectiva menor, ínfima incluso” (Martínez, 2004, 21)¹⁷⁶.

Sin embargo, estos personajes son incapaces de llevar a cabo la revolución porque son figurantes, personajes sin identidad, ni voluntad, incapaces de encarnar el discurso revolucionario del que Sanchis Sinisterra les ha hecho portadores: “Dama 5.ª: [...] ¿No es verdad, Jacinta, que la religión es el ocio del pueblo?” (67); “Guarda 2.º: ¡Y toman la contraofensiva! ¡Pero no pasarán! / Pueblo: ¿Por dónde?” (86).

El rebajamiento de la capacidad discursiva de los personajes relativiza el aspecto político y es una característica elegida conscientemente por el autor con el fin de aligerar la reflexión política. Así, vemos a personajes que no son capaces de articular un discurso coherente:

Alguacil: Va a ser el principio... de un reparto más justo y equitativo, en el que cada cual tendrá un papel que le permita..., que le permita mostrar dignamente..., o sea, un papel digno en un reparto más digno..., quiero decir, más justo, que le permita en escena... o sea, que cada cual tenga un reparto..., o más bien, que el reparto tenga en cuenta a cada cual para mostrar en escena..., mejor dicho, que la escena pueda mostrar un reparto más justo en el que cada cual tenga el papel más digno... o al revés, un reparto más digno en el que cada escena, no, cada cual, un papel más justo para mostrar... ¿Me explico? (34).

Esta incapacidad mental de los figurantes para articular su propio discurso revolucionario es el primer paso en el proceso autorreflexivo que llevará a estas figuras a tomar conciencia de su propia naturaleza ilusoria. Este trágico viaje que se produce durante el transcurso de la obra tiene una trascendencia casi metafísica cuando los personajes-actores no pueden diferenciar su identidad ficticia de la *real*.

La autorreflexividad se manifiesta en los comentarios de los personajes acerca de su propio carácter de figurantes. En primer lugar, se muestran conscientes de la disolución de su personalidad en aras de la representación de una colectividad: “Prisionero 3.º: [...] Pero si siempre salimos en rebaño... (30)”. Es más, algunos se quejan de que ni siquiera tienen un nombre propio, sino uno genérico y un número: “Conspirador 9.º: [...] Es como si nos bautizara [el autor] con nombres de guerra” (34).

¹⁷⁶ La dimensión política del metateatro es un aspecto señalado por diferentes teóricos del tema como Schlueter o Schmeling, a propósito de obras en las que se producen motines o revoluciones, como *El balcón*, de J. Genet, o *Los plebeyos ensayan la revolución*, de G. Grass, por no hablar de la revolución pirandelliana de *Seis personajes en busca de autor*, tan cercana a esta de Sinisterra. Del mismo modo habría que nombrar aquí a *Marat/Sade*, de Peter Weiss, cuyos protagonistas, unos locos, personajes sin capacidad mental, representan una obra sobre la Revolución francesa. Se trata de textos paradigmáticos de la nueva metateatralidad que surge con motivo del cambio de mentalidad a partir de la segunda mitad del siglo XX, tal y como afirman los investigadores tomados como referencia –J. Schlueter, M. Schmeling y R. Hornby– (Cfr: Primera parte).

El caso más cómico y, a la vez, más aterrador es el de los Tres Frailes Capuchinos, siempre juntos y hablando al unísono, que ignoran o han olvidado su existencia anterior a la de personaje colectivo –¿realmente alguna vez tuvieron otra existencia diferente?–:

Los Tres Frailes Capuchinos: Es que llevamos un mes así, de a tres...

Una Novicia: ¿Y antes?

Los Tres Frailes Capuchinos: ¿Antes? (*Parecen mirarse, perplejos*). ¿Antes? ¿Qué antes...? ¿Antes de qué? (46).

Pero el abandono por parte de estos actores de su personalidad real en beneficio del personaje contamina al resto de las figuras y ni siquiera el Metalúrgico se acuerda ya de su nombre verdadero cuando la Dama 5.^a le pide que verifique si el nombre que ella le ha atribuido es el correcto:

Dama 5.^a: Nicanor Jaime, ¿verdad? Ya me parecía a mí...

Metalúrgico 8.^o: Pues no me acuerdo, la verdad...

Dama 5.^a: Eso es lo que pasa: que a uno lo vuelven tan poquita cosa, que hasta el nombre le queda grande y se le olvida... (47).

La Dama 5.^a es el personaje que se empeña en poner nombre a los figurantes, en atribuirles, en definitiva, una identidad aparte de la de su personaje¹⁷⁷. Pero parece que esto no funciona porque es contrario a la propia naturaleza del figurante, anónimo y destinado al olvido; por eso, los nombres que asigna la Dama 5.^a, como si se tratara de una dramaturga, no son reconocidos por los personajes-actores¹⁷⁸.

Se ha producido, por tanto, la absoluta suplantación del actor por el personaje que encarna; la entidad ficticia ha absorbido a la entidad real, en una modulación del tema metateatral de la difuminación del límite entre realidad y ficción¹⁷⁹. El ejemplo más claro aparece con el Alguacil, que identifica al actor que representa al Enano Baltasar con su personaje y esta es la razón por la que tanto la entidad real como la ficticia le producen el mismo miedo:

Pueblo: ¿Te daba miedo... un enano?

¹⁷⁷ Este fenómeno ha sido denominado como “desmultiplicación. Fluctuación de nombres cómicos atribuidos entre los distintos personajes”, por M.B. Sosa, p. 210, que añade: “El experimento de individualización fracasa”.

¹⁷⁸ El concepto de los personajes-dramaturgos fue enunciado por L. Abel a propósito de Hamlet y el rey Basilio de *La vida es sueño*, a quienes este autor considera metateatrales porque se comportaban como auténticos directores de escena, aportando directrices a los demás personajes acerca de su actuación. A lo largo de estas páginas vamos a ver que en muchas de estas obras metateatrales aparecen estos personajes que se comportan como directores de escena.

¹⁷⁹ Tema pirandelliano por excelencia, según Wilma Newberry, en *The Pirandellian Mode in Spanish Literature* (1973).

Alguacil: No, miedo no... Pero tiene una lengua...
Pueblo: Pero, hombre... Eso es sólo su papel...
Alguacil: Nunca se sabe... (47).

El Metalúrgico también sufre la suplantación de su identidad real por la ficticia, lo que deviene en que haya sido tomado como parte del atrezzo y abandonado en un almacén, según explica, donde ignora el tiempo que ha permanecido dormido: “Metalúrgico 8.º: Cuando quitaron la obra, porque no venía nadie, pues... eso: me fui al almacén y me quedé durmiendo aquí... [...]. Yo... siempre he tenido muy buen dormir...” (40).

El tema de la difuminación de los límites entre la realidad y la ficción o de la frontera actor/personaje encuentra su molde adecuado en estos personajes fronterizos cuya poca relevancia en la ficción los sitúa en el último eslabón de la existencia ficcional, justo antes del olvido o la nada. Guardia 1, Criados o Pueblo son personajes destinados al olvido porque si saltan esa frontera de la ficcionalidad al borde de la cual se encuentran, desaparecerán para siempre.

Los personajes muestran su autoconciencia de pertenecer al ámbito de la ficción, circunscrito físicamente al escenario, el cual no es solo el espacio físico de las tablas, sino el del universo de la ficción que ellos no pueden traspasar porque si no, caerían, literalmente, al abismo del olvido:

Dama 5.^a: (*Por el proscenio*). La culpa la tiene este sitio, que es tan estrechito...
Dama 6.^a: Tienes razón, Matilde. Aquí estábamos... al borde del abismo.
Aldeana 2.^a: Tú lo has dicho. Un poco más... ¡y zas...! se nos traga la fosa (59).

En definitiva, los figurantes no son nada sin la existencia de su creador, entidad superior de la que depende la existencia de estos personajes. A la luz de este descubrimiento, los figurantes se revelan como personajes sin identidad, sin libertad, por tanto, incapaces de llevar a cabo su reivindicación. Este fenómeno de la implicación del autor en la acción dramática ha sido denominado por M.B. Sosa como la intrusión del dramaturgo (2004, 183), uno de los componentes metateatrales que explica y para el que establece como paradigma esta obra de *Los figurantes*:

La autonomía del personaje, que ha ido cobrando materialidad a lo largo del primer acto, es quebrada por la intrusión del dramaturgo quien hace sospechar al lector/espectador la presencia de una mirada vigilante y relativizadora [...]. El dramaturgo ha completado su intrusión y remarcado así la teatralidad del espectáculo y el carácter ficcional de sus entes [...]. Por oposición, el espectador puede deducir la libertad que le cabe al hombre frente a su destino, en la vida real (2004, 184).

La responsabilidad del autor –“ese hombre odioso” (50), como dice la Dama 6.^a– en los actos y parlamentos de los figurantes se va haciendo cada vez más patente, como ellos mismos acaban descubriendo:

Comensal 4.º: No estaréis pensando que esto también..., también es teatro... [...]. Y que esto que decimos... tampoco es nuestro... Lo escribió el tipo ése...

Aldeana 2.^a: [...] ¿Cómo iba a ser tan retorcido ese hombre? Hacernos decir... que lo que decimos..., mientras lo estamos diciendo..., no lo decimos de verdad..., pero que queríamos decirlo... Porque yo quiero decir lo que estoy diciendo..., y no necesito que nadie me escriba lo que tengo que decir... (55).

Esta sintaxis interrumpida y paradójica materializa el sentimiento de confusión que deben de experimentar estas figuras al saberse prisioneras de la voluntad de una entidad superior a la que no tienen acceso:

Dama 6.^a: (*Al público*). [...] Pero nosotros no sabíamos nada... Estábamos convencidos de actuar... libremente, por propia iniciativa [...]. O sea, estas palabras que salen de mi boca... no sé si las digo yo o... [...]. ¡Es el autor, estoy segura, quien nos hace decir estas tonterías! ¡Y tú le sigues el juego! (50).

La autoconciencia del personaje provoca la aparición de metalenguaje relacionado con las convenciones teatrales. Esto es, el diálogo de los figurantes en pleno proceso de autorreconocimiento produce momentos de autorreflexividad donde se ponen en evidencia los mecanismos de metateatralidad¹⁸⁰.

En primer lugar, los personajes se saben participantes de la ficción teatral:

Comensal 4.º: Nos han engañado a todos [...]. A nosotros y a ustedes... Ustedes creían que lo de antes estaba pasando de verdad, ¿no? [...] (*Saca de entre sus ropas un pollo asado de cartón*). ¿Ven esto? Parece sabroso, ¿no...? [...] ¡Pues no! ¡Es de mentira! [...] ¡Puro cartón! ¡Teatro! (49).

En consecuencia, conocen las convenciones a través de las cuales se construye la ficción teatral, como la existencia de la frontera invisible que separa escenario y sala: “Comensal 4.º: Y yo, de este pollo, estoy más harto... (*Va a lanzarlo a la sala*). / Cortesano 5.º: ¡Cuidado, Rosendo! ¡No vuelvas a romper la... la cuarta pared...!” (84).

En esta línea se encuentra el monólogo del Metalúrgico 8.º, quien se plantea en su propia intervención la naturaleza de las palabras que está pronunciando, así como la pertinencia o no del monólogo en una obra de teatro. De hecho, su monólogo se está llevando a cabo mientras se produce su propio cuestionamiento –“el texto se va haciendo gracias a la tematización del propio acto de escritura” (Sosa, 2004, 214)–:

¹⁸⁰ “Entre los temas autorreferenciales que surgen del diálogo deshilvanado de los personajes, está el del origen de la enunciación dramática y la mención del dramaturgo” (Martínez, 2004, 184).

“Metalúrgico 8.º: [...] Tengo todo el tiempo la sensación de que estoy hablando de relleno... O sea, que en realidad, no tengo nada que decir, y que alguien me ha puesto a hablar aquí para cubrir un hueco...” (72)¹⁸¹. Pero, anteriormente en el transcurso de la obra, ya hemos oído estas mismas palabras por boca de otras figuras que las han leído en unos papeles que han encontrado y que pertenecen al autor. De este modo, en el momento que escuchamos el monólogo de esta figura se hace patente la manipulación o intromisión por parte del autor.

Esta ostensión del lenguaje teatral o metalenguaje llega a su máximo punto de autorreferencialidad cuando los personajes descubren que están representando una obra titulada *Los figurantes*, cuya temática es precisamente esa, la de un grupo de personajes que se rebelan contra su propio estatus ficcional: “Comensal 4.º: ¡El programa! ¡El programa de la obra! / Dama 6.ª: ¿De qué obra? / Comensal 4.º: De la que estamos haciendo... (Lee). *Los figurantes*, se llama... Y hasta viene el nombre del autor, y una foto suya...” (54). Se produce así un fenómeno de autorreferencialidad en el que el texto se convierte en espejo de sí mismo, provocando la difuminación del límite entre la realidad y la ficción que, en última instancia, afecta a la relación escenario/sala.

Finalmente, su rebelión contra la tiranía del autor se descubre inútil cuando ni siquiera ellos mismos asumen su proceso de individuación para efectuar su definitiva ruptura con la tiranía del autor:

Prisionero 3.º: ¡Tú tienes la culpa, mamá! ¿Por qué no me enseñaste a actuar por mi cuenta? Ahora resulta que, para actuar, uno tiene que saber lo que quiere, y decidir solito, y... ¿Pues sabes lo que te digo? Que preferiría que esto fuera una obra de verdad, y que el autor decidiera por mí... (90).

La respuesta a estas angustiosas palabras es la irónica y sarcástica risa del dramaturgo, el recordatorio de que el mundo es un teatro y somos entes sin voluntad ni capacidad para gobernarnos por nosotros mismos.

El secuestro del teatro, por tanto, ha fracasado, ha terminado con la constatación de la incapacidad de los figurantes, de nosotros mismos, figurantes en la vida, para llevar a cabo un cambio social¹⁸².

¹⁸¹ Más adelante veremos el mismo procedimiento en el monólogo del Marañón, en *Lope de Aguirre, traidor*, del mismo autor, así como en otra dramaturga, Paloma Pedrero, en su obra *El secuestro*, en la que un personaje emite su monólogo para hacer tiempo hasta que los demás están listos para actuar.

¹⁸² El tema del fracaso de la revolución es recurrente en este dramaturgo, como podemos observar en otras obras que estudiaremos posteriormente como *El cerco de Leningrado* o *Enemigo interior* y que bien pueden recordar a otros textos señeros de mediados del siglo XX europeo como *Marat/Sade*, de Peter Weiss. Monique Martínez, en su estudio sobre el dramaturgo valenciano, explica qué relación existe

Dentro del tema del secuestro del teatro nos encontramos, más recientemente, con *La función por hacer* (2013), de Miguel del Arco y Aitor Tejada, en la que unos personajes irrumpen en medio de una función para pedir a los actores que están representando que realicen su drama¹⁸³.

Un hombre y una mujer –el Actor y la Actriz– acaban de mantener un encuentro romántico y como broche a esa gran velada el Actor decide agasajar a su compañera con un retrato pictórico realizado por él mismo. Sin embargo, la Actriz no parece compartir el entusiasmo de su pareja, de manera que comienzan a discutir a causa de la diferente interpretación del cuadro. En ese preciso momento son interrumpidos por cuatro personajes que convertirán esta supuesta comedia romántica en una tragedia. Los personajes buscan actores que los encarnen para poder representar el drama de sus vidas: un triángulo amoroso que acaba con la vida de un niño.

La metateatralidad es el eje vertebrador de la obra que pasa revista a toda una serie de convenciones teatrales con el objetivo de trascender hacia cuestiones existencialistas¹⁸⁴. La autorreflexividad de *La función por hacer* estriba, en primer lugar, en la alusión a los profesionales del teatro –actores, actrices, autores y alguna de las instituciones culturales, como la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores)–, en el teatro dentro del teatro, en las interpelaciones y provocaciones al público y en la relación actor/personaje que deriva en el tema principal de la superioridad del arte sobre la vida.

En cuanto a la autorreferencialidad, se percibe inmediatamente con la lectura del texto al comprobar que los dos protagonistas son actores: el Actor y la Actriz, los cuales, además, son autores del texto que estaban representando antes de la irrupción de los personajes abandonados:

Hermano Mayor: Estamos buscando al autor.

entre el metateatro y el compromiso político: “Hablar de revolución o de la imposibilidad de llevarla a cabo, es seguir poniendo en tela de juicio la forma misma” (Martínez, 2004, 21).

¹⁸³ Miguel del Arco (1965) y Aitor Tejada, intérpretes, guionistas y socios de Kamikaze Producciones, crearon y montaron esta versión de la célebre obra de Pirandello. Del Arco es, además, actor, cineasta vanguardista, autor, adaptador y director, mientras que A. Tejada es también productor y ha recibido varios premios Max.

¹⁸⁴ Uno de estos asuntos podría ser el problema de la incomunicación humana o la *otredad*, representada en las palabras del Hermano Mayor declarando su falta de confianza en la palabra, la cual puede ser sometida a diferentes interpretaciones dependiendo de la subjetividad individual: “¿Cómo podemos llegar a entendernos si en mis palabras va el significado y el valor de las cosas tal como yo las siento por dentro, y quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, en su mundo interior?” (122).

.....
Actriz: Perdona, ¿vosotros no seréis de la SGAE?¹⁸⁵
Hermano Mayor: No... Nosotros estamos buscando al autor [...] de lo que
estáis representando [...]. Alguien ha debido escribir las palabras que interpretáis...

.....
Actor: Bueno, el texto es mío...
Actriz: ¡Qué dices! Lo hemos escrito entre los dos¹⁸⁶.

La autorreferencialidad que alude a los propios profesionales del arte escénico es una forma de autodiagnóstico del propio mundo del teatro, como se colige de las palabras del Actor a propósito de las protestas de los personajes porque su actuación no se ajusta a lo que el Actor y la Actriz pretenden: “Actor: [...] Esto es peor que trabajar con los autores que en cuanto les tocas una coma se revuelven” (136).

Por otro lado, los personajes se manifiestan sabedores de su procedencia de la mente de un autor: “Mujer: Somos de verdad unos personajes fascinantes. Pero nos han abandonado. / Hermano Menor: ¡Eso es! ¡Nos han abandonado! El autor que nos creó, no quiso después, o no pudo de hecho, conducirnos al mundo de arte” (117).

No solo a los profesionales del teatro, sino al propio espacio escénico se refieren los personajes: “Madre: [...] Estamos en un teatro, ¿sabes? ¿Y qué es un teatro? Un lugar donde se juega a hacer las cosas de verdad. Se representan obras. Y también nosotros haremos ahora una, ¿sabes?” (144).

Estos personajes, además, se refieren al proceso creativo y se quejan de que normalmente los autores no lo hacen explícito, relegándolos a entidades de segunda categoría por pertenecer al ámbito de la ficción:

Los autores ocultan siempre el proceso de creación de su obra. Cuando los personajes están vivos, vivos de verdad, delante de su autor, este solo debe seguirles con sus palabras [...]. Cuando un personaje está vivo, adquiere tanta independencia de su autor que puede verse en muchas situaciones que el autor nunca pudo imaginar, e incluso cobrar un significado que el autor jamás soñó darle (142).

Palabras que enlazan, asimismo, con el unamuniano tema de la independencia del personaje respecto de la entidad creadora, uno de los referentes al hablar de figuras metaficcionales. No está de más, por otro lado, recordar la vinculación de *Niebla* con el estilo del dramaturgo italiano.

Una vez analizada la autorreferencialidad al proceso de creación teatral, pasamos

¹⁸⁵ Nótese la referencia a la vida real, concretamente, a un aspecto controversial de la realidad cultural española, relacionado con la impopularidad de las medidas para proteger los derechos de la autoría.

¹⁸⁶ Miguel del Arco y Aitor Tejada, *La función por hacer, Acotaciones. Revista de investigación teatral*, RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), n.º 31, julio-diciembre 2013, pp. 107-48, p. 115. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

al nivel más alto de metateatralidad, el teatro dentro del teatro, que se produce a partir de que los cuatro personajes invaden el escenario e interrumpen la discusión del Actor y la Actriz. En ese momento es cuando el público se da cuenta de que está presenciando una obra de teatro: “*Cuatro personajes, dos mujeres y dos hombres, entran en la sala sigilosos, casi respetuosos. Se quedan inmóviles mirando fijamente a los actores. Estos se disturban al verlos. Intentan retomar la función*” (114). Esto es, la ruptura de la ficción por parte de estos personajes pone en evidencia la ficción misma.

Estas figuras invaden el escenario, de manera pacífica y silenciosa, aunque con la firme determinación de no irse de allí hasta que se represente su drama, única manera de que ellos existan:

Hermano Mayor: Queremos vivir [...]. En vosotros, aunque solo sea por un momento.

.....
Mujer: Déjanos que representemos enseguida nuestro drama. Verás cómo estos dos hombres intentan volverme loca (119).

A partir de ahora nos insertamos en el nivel de ficción de los personajes, dentro del cual, a su vez, se representarán tres escenas de su drama: la escena de la habitación en la que el Hermano Mayor le da dinero a la Mujer (su cuñada) para que entregue el niño de ambos y se marche; el descubrimiento del secreto por parte del Hermano Menor; y el asesinato, por parte de este último personaje, del niño de su hermano, su sobrino.

Por tanto, el Actor, la Actriz y su romántica historia interrumpida constituirían la obra marco, mientras que las intervenciones de los personajes se situarían en nivel inferior de ficción; por último, en un tercer nivel inserto se situaría la obra que estos personajes representan. De forma paralela, los diálogos entre los personajes y sus intérpretes crearían un trasvase entre niveles de ficción o metalepsis, en terminología de L. G. Barrientos¹⁸⁷.

Los cuatro personajes en busca de intérpretes consiguen tomar la palabra: “Hermano Mayor: Permíteme, te lo ruego... Déjame hablar unos minutos. Después vosotros decidiréis si queréis seguir escuchando lo que anhelamos contaros” (120). Y comienza la primera representación inserta de los personajes. El Hermano Mayor [HM] hace de narrador, de figura intermediaria entre su *troupe* y el Actor y la Actriz que se sitúa en la confluencia entre los dos niveles de ficción. Al hilo de la narración de los

¹⁸⁷ Cfr. p. 50 de este trabajo.

acontecimientos que va haciendo HM, el resto de los personajes intervienen para contar la historia desde su propio punto de vista.

La conversación entre las figuras nos descubre la traición de la mujer del Hermano Menor con el HM. El relato de la propia historia de los personajes a través de sus reproches y réplicas se ve continuamente interrumpido por el Actor y la Actriz para enmendar o criticar: “Actriz: Pues hala, ahora que lo has confesado deberíais marcharos a casa y reflexionar en familia. Está muy mal liarse con los cuñados” (122). No obstante, el Actor comienza a comportarse como un personaje-dramaturgo y se interesa por esa historia y por la posibilidad de fijarla por escrito: “Esta historia tiene posibilidades y me gustaría saber adónde llega...” (122). Por ello, el Actor reconviene a los personajes cuando cree que sus diálogos no sirven para hacer avanzar la historia e interrumpe la representación de los personajes: “¿Podemos ir a los hechos, por favor? [...]. Ya, ya... pero ¿podemos ir a los hechos?” (125). El Actor, en su papel de dramaturgo, realiza interesantes intervenciones autorreflexivas con presencia de metalenguaje, en las que nos desvela los mecanismos de creación escénica:

De todo lo que nos están contando se puede extraer la información necesaria para componer un drama. En eso consiste el proceso de la creación artística. Necesitamos abstraer para liberar a los hombres y sus acciones hasta llegar a una obra que no esté, como la naturaleza, carente de orden –por lo menos aparente– y llena de contradicciones, sino que sea como un pequeño mundo en que todos los elementos tiendan unos a otros y cooperen juntos. ¡Simplificar y concentrar! (128).

No obstante, la Actriz también adopta el papel de dramaturga y replica al Actor haciéndole ver la infabilidad del acto creativo, el desfase entre la teoría que él “vomita” (129) y la realidad de la obra concluida:

La mayoría de las veces este proceso ni siquiera llega a producirse. Si fuera tan fácil el mundo estaría lleno de artistas. La miseria o la grandeza humana no se convierten en una obra de arte solo porque alguien la ordene, la simplifique o la concentre. Hay que iluminarla para que trascienda (129).

El Actor, como director de escena, va dirigiendo el ensayo que culminará en una obra de teatro, de manera que pide a los personajes que interpreten la escena de la habitación, un momento cumbre que dará paso al terrible desenlace: “Actor: Por lo que hay que preocuparse es por poner esto en pie. ¿Qué tal si nos mostráis la escena de la habitación? (*Coge dos sillas*). Esto puede ser una cama” (130). Y, de este modo, el director escénico va disponiendo el escenario y el atrezzo: “Esto será el sobre del dinero”. Ante la protesta del HM por la falta de veracidad al darle el Actor un sobre

vacío (“Está vacío”), este responde poniendo al descubierto la propiedad teatral de la denegación, por la cual, cualquier elemento en el escenario es percibido como real y, al mismo tiempo, como ficticio por parte del público: “Se trata de un elemento escénico. Todos sabemos que estaba lleno de dinero. Con eso vale” (131).

Tras estas indicaciones escénicas, el Actor, como maestro de ceremonias, da paso a la acción: “Cuando queráis” (131), y comienza la segunda representación inserta que, esta vez, sí puede considerarse una auténtica pieza teatral porque es un momento de acción, en contraposición con la narración de los hechos que realizó el HM en la primera ocasión. El HM le da un sobre con dinero a la Mujer, su cuñada, para que se vaya y le entregue el niño de ambos. Esta escena está siendo dirigida por el Actor (“A ver si os podéis ceñir a los hechos”, 132).

Después de representar esta escena, el Actor y la Actriz se disponen a ensayarla, no sin antes advertir el valor didáctico de este espectáculo a pecho descubierto que nos están ofreciendo: “Actor: ¿La hacemos? (*Al público*). Puede ser interesante para vosotros ver el salto cualitativo del proceso del que hablábamos” (134). Este didactismo no es ajeno al metateatro ya que, en definitiva, se trata de un subgénero dramático que enseña o muestra los artilugios de los que se compone un espectáculo teatral.

Este interés por el público es otro de los temas metateatrales de la obra, que se pone de manifiesto en forma de alusiones e interpelaciones a la audiencia. Y es que el asunto de la recepción está presente desde el inicio, cuando el Actor y la Actriz discuten acerca de la interpretación del retrato que él ha pintado. Esta conversación es totalmente autorreferencial con respecto al proceso de creación artística y la relación que se establece con la persona receptora. El Actor ha pintado un retrato de la Actriz; no obstante, esta no se reconoce en el cuadro y su reacción no es la esperada por su amante. Este trata de hacerle entender que el retrato no es figurativo y, por tanto, no se puede entender de forma intelectual, sino a través de sensaciones:

Actor: [...] Has intelectualizado todo el proceso. No soy un pintor figurativo, trabajo con las esencias...

Actriz: [...] Solo que me sorprende que puedas pintar mi esencia cuando hace un mes que me conoces y yo, que llevo toda la vida conmigo misma, no me reconozca ni en el marco.

Actor: No es la esencia de tu ser, es tu forma (113).

Esta autorreferencialidad con el arte es un preludio de lo que será la obra verdaderamente: un debate acerca de la relación del arte con la vida, partiendo de la puesta en cuestión de todas las convenciones teatrales y, por otra parte, pone de

manifiesto la existencia del elemento de la recepción como coautor en todo hecho dramático y artístico, en general.

La existencia del público se pone en evidencia cuando los personajes entran para invadir el escenario. En ese momento, el Actor y la Actriz se salen de su personaje para romper la cuarta pared y dirigir sus disculpas al público por el cambio de rumbo de la función: “Actor: [...] De verdad que lo sentimos mucho. Esto es de locos” (115); y más adelante la Actriz: “*(Al público)*. Perdonad. De verdad que no tenemos que ver con esto” (116). Pero no son tan solo alusiones, sino interpelaciones que buscan modificar la pasividad tradicional de la audiencia espectadora, de manera que la Actriz busca una respuesta más activa: “Actriz: [...] El público no protesta por nada, se lo traga todo” (115). Esta provocación llega incluso a esperar de la masa espectadora un abandono, así como una invitación a exigir la devolución del dinero, ya que la obra que van a presenciar, finalmente, no es la misma por la que supuestamente pagaron:

(Al público). Espero que tengáis claro que nosotros no tenemos nada que ver con esta gente. Esta... majadería no forma parte del espectáculo que habéis venido a ver. Y como parece que no va a continuar podéis marcharos y exigir la devolución del dinero de las entradas... *(Espera una reacción)*. ¡Venga! Podéis levantaros. ¡Encended la luces por favor! *(Ningún cambio)*. ¿No me habéis oído? ¡Esto se ha acabado! Podéis marcharos, joder. ¡Que os vayáis!

Hay un silencio a la espera de respuesta del público. Cuando el Actor comprueba que nadie se marcha, se dirige a la Actriz (123).

De las alusiones al público como mecanismo metateatral pasamos al tema de la relación actor/personaje. Este desfase entre el aspecto real del personaje y el aspecto ficticio del actor culmina en el debate del arte frente a la realidad, declarando la superioridad del primero, tema pirandelliano por excelencia.

Al principio, los actores se sienten sometidos a los deseos de los personajes, de manera que el conflicto es inevitable. El debate autorreflexivo plagado de metalenguaje comienza cuando la Actriz afirma que los personajes no tienen existencia propia sino que dependen de un actor o actriz que los encarne:

Actriz: Los personajes no tienen expresión en sí mismos. Su expresión se convierte en materia sobre el escenario cuando los actores le damos cuerpo, gesto voz...

Hermano Mayor: Lo que quiero decir es que sería difícil que pudierais representarnos como realmente somos. Si tú me interpretaras, lo que se vería en todo caso es una representación de mi persona, tal como tú sientes que soy yo, si es que lo sientes, y no lo que yo mismo siento que soy.

Actor: Pero es que tú no eres real. Lo serás cuando yo te interprete.

Hermano Mayor: Tal vez fuera más real pero menos verdadero (130).

El Hermano Mayor postula la superioridad del personaje respecto del actor o actriz que lo encarne, de manera que vamos a ver cómo cada entidad lucha por superponerse a la otra afirmando su existencia real:

Actor: [...] Solo te falta decir que con esta comedia que quieres representar ante nosotros eres más verdadero y más real que yo.

Hermano Mayor: Eso sin duda alguna [...]. Si tu realidad puede cambiar en un solo día...

Actor: Claro que puede cambiar. ¡Como la de todos!

Hermano Mayor: ¡Pero la nuestra no! ¿Es que no te das cuenta? ¡La nuestra no! No puede cambiar ni llegar a ser otra... Siempre seguirá siendo esta y solo esta. Una realidad inmutable que debería producirnos un escalofrío al estar junto a nosotros (142).

De las palabras del HM se deduce que su existencia es más real que la de los actores, ya que la suya es inmutable y eterna, porque pertenece al mundo del arte. Nuestra realidad, en cambio, es voluble y, por tanto, más ilusoria que la de los personajes. Este personaje metaficcional que teoriza sobre su propio estatus no tiene otra función más que la de equiparar su existencia con la nuestra, hacernos conscientes de la fragilidad de la existencia humana¹⁸⁸: “Hermano Mayor: Si nosotros no poseemos otra realidad más allá de la ilusión, no estaría de más que también tú desconfiaras de tu propia realidad” (141).

Por su parte, los personajes muestran sus celos acerca de que el Actor pueda entender su auténtico drama y, lo que es más importante, pueda interpretarlo con todo su significado: “Actor: Necesito todos los datos para componer la historia. / Hermano Menor: ¡Ah! ¿Que las va a componer? Entonces ya no será ni mi historia ni la suya, sino la tuya” (132). Esta desconfianza del personaje con respecto al Actor que, como dramaturgo, compondrá la obra y, como intérprete, representará su drama se muestra en el enfrentamiento entre ambos por una pequeña variación en los diálogos: “Actor: [...] Tenemos que hablar. Creo que no podemos seguir así. / Hermano Mayor: ¡¿Cómo que ‘creo’?! Yo no he dicho ‘creo’ [...]. No, no da igual. Yo estaba firmemente decidido [...]. Una palabra de más o de menos puede suponer una gran diferencia” (135).

Este mismo conflicto se observa entre la Actriz y la Mujer, cuando la primera decide comenzar el ensayo como otra personaje-dramaturga; sin embargo, la Mujer no se siente identificada con su interpretación:

¹⁸⁸ Precisamente esta es la función que June Schlueter le atribuía al personaje metaficcional – representante, para ella, del metateatro europeo del siglo XX–: su valor ilustrativo de la crisis del concepto de personalidad (*cf.* Primera parte de este trabajo).

Actriz: Venga, tú entras por allí. Yo estoy en la cama hecha polvo tras un parto difícilísimo.

Mujer: No fue difícil. Un parto como otro cualquiera.

Actriz: Bueno, pero implica un estado físico que tengo que trabajarme.

Mujer: ¿Qué...? (134).

En la réplica de la Mujer podemos ver el desfase entre la actriz y su personaje, ya que esta última no se toma en serio las técnicas interpretativas, lo que llega hasta producir un enfrentamiento entre ambas: “Actriz: ¡Esta no se ríe de mí! (*La Actriz se levanta y se encamina hacia la Mujer con agresividad*)” (136).

El Actor y la Actriz no pueden concebir que unos entes sin existencia real se enfrenten a ellos y se produce un debate acerca de la relación entre el teatro y la vida, si esta puede ser representada o no por el teatro:

Actor: No existe sabiduría, arte, o emoción que no pueda encontrarse en el teatro. Es el lugar donde se representa la vida.

Hermano Mayor: La vida es irrepresentable. No tiene una realidad por sí misma. Es un flujo constante e indistinto.

Actor: Que los actores capturamos, aunque solo sea por un instante, a través de nuestros personajes.

Hermano Mayor: ¡Por supuesto! Los personajes son seres vivos, más vivos que la multitud de hombres que se cruzan en la calle. Quizá menos reales, pero más verdadero (116).

Los personajes pretenden dejar clara la superioridad del arte sobre la vida, de la inmutabilidad y eternidad de este frente a la volubilidad de lo real; es lo que manifiesta el personaje de la Madre cuando afirma que su drama se actualiza cada vez que lo representan, es decir, su tragedia revive como si estuviera ocurriendo en ese momento, lo que aporta mayor veracidad a los personajes, que sufren y sienten ese momento durante la eternidad: “Madre: ¡Es ahora... es ahora cuando sucede! ¡Sucedé siempre! Mi tormento no ha terminado. Yo estoy viva. Mi tragedia se renueva. Siempre está viva y presente” (138). Esta perpetuidad en la tragedia dota de más dramatismo a la desgracia que arrastran estos personajes, que ven cómo su historia se actualiza, y la ficción sustituye a la realidad cuando el Hermano Menor dispara al hijo de su mujer y su hermano. En este momento, hay que hacer notar que el Actor y la Actriz han traspasado el ámbito de su realidad y se hallan, junto con los personajes, en el terreno de la ficción:

Madre: “¡Está muerto! ¡¡¡Está muerto!!! Mi niño, mi niño... Otra vez, no, no, no...”

Actriz: (*Horrorizada*). Es verdad, está muerto.

Actor: Vale ya con la imbecilidad. ¿Cómo va a estar muerto? No es más que un

golpe de efecto, pura fantasía.

Hermano Mayor: No, es verdad. Su muerte es real (148).

El Actor como director escénico, decide terminar la función: “Voy a cortar esto ahora mismo. Da las luces por favor” (148); las luces se convierten en el recurso que separa su nivel de realidad del de los personajes, pero esto no funciona: “*Las luces se apagan de repente creando un oscuro absoluto*” (148). Cuando vuelven, “*tras unos segundos*”, los personajes han desaparecido, el Actor y la Actriz han traspasado los diferentes niveles de ficción desde donde se encontraban junto con los personajes y han podido experimentar, junto con estos, la viveza de una experiencia dramática que quizá sea más real que su vida misma.

Otros personajes pero con un drama real y que se desarrolla más cerca de lo que creemos es el de cada una de las personas sin techo que protagonizan *El secuestro (Caídos del cielo 2)*¹⁸⁹, de Paloma Pedrero, quienes también secuestran un teatro para hacer partícipes a los espectadores de las circunstancias que los han convertido en indigentes.

Esta obra, al igual que *Caídos del cielo* –de la que me ocuparé más adelante–, forma parte del proyecto de la dramaturga para la ONG del mismo nombre, con el que se pretende promover la inserción de personas sin techo a través del teatro. Esta loable labor galardonada con el VII Premio Dionisos de Unesco, en 2013, pretende dar voz a los que no la tienen: “Esta obra es solo un detalle de correspondencia. La voz, lo que yo puedo dar”¹⁹⁰.

El secuestro es una versión reducida de *Caídos del cielo*, una dramaturgia de este texto que realizó Paloma Pedrero para poder continuar de gira y permitir a la

¹⁸⁹ Paloma Pedrero, *El secuestro (Caídos del cielo 2)* (2009-11), en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Virtudes Serrano (ed.), Madrid: Cátedra, 2013, pp. 325-356. (A partir de ahora, todas las citas de esta obra irán referidas a esta edición).

P. Pedrero (1957) es una dramaturga de referencia en nuestros días, “es una de las figuras de la dramaturgia española contemporánea más reconocida y estudiada internacionalmente” <<http://www.caídosdelcielo.org/paloma-pedrero/>>. Comenzó su andadura con *La llamada de Lauren* (1985), a la que le siguieron *Resguardo personal* (1986), *Invierno de luna alegre* (1987) o *El color de agosto* (1989), obras en las que se preocupa por el tema de la identidad individual; en la década de los ochenta también escribe *Noches de amor efímero (Esta noche en el parque, La noche dividida y Solos esta noche)* (1987-9). Ya en los noventa destaca *Cachorros de negro mirar* (1995), de la que trataremos más adelante, sobre la violencia neonazi. Su obra ha sido recopilada por Virtudes Serrano en el volumen *Pájaros en la cabeza* (2013), donde destacan *Ana el once de marzo* (2004), sobre los atentados de Atocha, *En el túnel un pájaro* (1997) o *Caídos del cielo* (2013).

¹⁹⁰ En “Notas” a la edición de 2005 de *Magia Café*, citado por Virtudes Serrano en la introducción a *Pájaros en la cabeza* (2013), intención que conecta con la de Sanchis Sinisterra de dar protagonismo a los seres marginados.

Compañía iniciar otros proyectos¹⁹¹. En esta ocasión, los sin techo, impelidos por la necesidad de que se les escuche, secuestran a los integrantes de una compañía inglesa que va a representar *Hamlet*¹⁹². Una vez tomado el escenario, se disponen a pronunciar sus monólogos donde explican las circunstancias particulares que les llevaron a vivir en la calle. Estas intervenciones monologadas se insertan en la estructura del secuestro del teatro que Virtudes Serrano en la introducción denomina *estructura metateatral*¹⁹³: “La obra recoge los monólogos de *Caídos del cielo*, insertados ahora en una estructura metateatral (el asalto del teatro), próxima a la de producciones que hicieron furor en el primer tercio del siglo XX en escenarios españoles y extranjeros” (2013, 68).

Comienza la obra con los actores-personajes alcanzando el escenario desde el patio de butacas. Una vez encima del tablado se dirigen directamente al público para disculparse por el cambio repentino de planes y explicarles sus propósitos:

Marcelo: Bueno, perdonen este caos... Es que es la primera vez que tomamos un teatro y estamos un poco nerviosos... Pero tenemos que empezar ya. Les rogamos que comprendan nuestros fallos y esperamos que lo disfruten. ¿Estáis preparados? Amadeo, ¿listo? [...]. Pues señoras y señores, con todos ustedes ¡Caídos del cielo! (331).

Nótese aquí la autorreferencialidad que aparece en la mención por parte de Marcelo del propio título de la obra que estamos presenciando¹⁹⁴. Esta autoalusión se completa con las que se refieren al propio proceso de construcción de la obra: “Una obra teatral tomando vuelo” (340), dirá Amadeo Lanza en el soneto que lee en el primero de los monólogos, aludiendo a que es una obra que se desarrolla a partir de las intervenciones más o menos improvisadas de los actores-personajes.

¹⁹¹ “Esta nueva versión reducida tuvo también una gran acogida por parte del público y la crítica y nos permitió seguir haciendo funciones, mientras la Compañía preparaba ‘Me llamo barro’” (327).

¹⁹² “Amadeo Lanza: ¡Ya está! La Compañía inglesa está encerrada en sus camerinos. Podemos empezar...” (2004, 330). Por otro lado, Virtudes Serrano explica en la introducción el argumento de este modo: “La acción tiene lugar en un teatro donde una compañía inglesa va a representar *Hamlet*, pero el espacio se ve invadido de pronto por una troupe de indigentes que han reducido y encerrado a los actores, porque buscan un escenario donde poder realizar su propia representación” (2013, 68).

¹⁹³ El tema del secuestro del teatro emparenta a esta obra, además de con las precedentes *Los figurantes* y *La función por hacer*, con *Tórtolas*, *crepúsculo y... telón* (Francisco Nieva), de la que trataré más adelante, y cuya directora escénica encierra a sus actores en un teatro.

¹⁹⁴ La presencia de este maestro de ceremonias –Marcelo– que pone en evidencia el proceso de puesta en escena vincula este texto con otros de la propia autora como *Caídos del cielo* o *En el túnel un pájaro*: “Del mismo modo que *En el túnel un pájaro*, esta obra se estructura como un texto metaliterario, ya que se procede al avance de su escritura durante la representación, y metateatral, aunque de más claro ascendiente pirandelliano que aquel, porque refleja también el proceso de puesta en escena de los materiales ya redactados y los personajes buscan su sitio y requieren para ello a la autora” (Serrano, Introducción, 2013, 66).

A partir de este momento, los indigentes se sientan en el suelo para presenciar los monólogos que se irán sucediendo en el escenario, convirtiéndose, así, en el público interno de la representación, uno de los elementos para que exista teatro dentro del teatro.

Con los indigentes constituidos como público interno podemos establecer una estructura metateatral compuesta por varios niveles de ficción: en el primero de ellos se situaría la representación frustrada de *Hamlet* que nunca llegamos a presenciar; en un segundo nivel se encontraría el asalto al teatro del grupo de indigentes; y, por último, en tercer lugar, la representación que estos nos ofrecen, compuesta por sus monólogos¹⁹⁵. El situar la acción dramática principal en un tercer nivel de ficción sería una estrategia para subrayar la marginalidad de estos actores-personajes (que, a su vez, hacen de sí mismos).

Contrariamente al distanciamiento crítico que persigue la metateatralidad –según hemos podido ver en sus cultivadores europeos del siglo XX–, en esta obra se pretende la identificación de los espectadores con los actores-indigentes mediante la ironía y la ternura de las intervenciones de los personajes, la implicación con el drama de las personas sin hogar y la toma de conciencia acerca de que se trata de un problema que no nos es ajeno.

La representación inserta de los indigentes compuesta por sus monólogos está presidida, según se nos dice en la acotación, por el signo de una improvisación más o menos dirigida: “*Esta parte será improvisada por los actores [...]. El guion es más o menos el siguiente:*” (330)¹⁹⁶. Este carácter espontáneo no está oculto, sino que se exhibe en las dudas de los actores acerca de cuándo les toca salir al escenario. Los personajes que hacen de público interno mientras otro personaje emite su monólogo se levantan por turnos y se colocan en el escenario para decir su parte, esto es, se convierten en personajes-actores, pero en el espacio entre una intervención y otra los actores discuten sobre la atribución de papeles¹⁹⁷, bailan o improvisan¹⁹⁸ rompiendo la

¹⁹⁵ Esta estructura es análoga a la de *Los figurantes*, donde existe la obra marco que el público ve, la representación frustrada por el secuestro de los figurantes y la obra inserta que estos nos ofrecen.

¹⁹⁶ Este aspecto tiene relación con las teorías de C. A. Arboleda sobre el *Quijote*, para el que afirmaba que las burlas al hidalgo eran improvisaciones basadas en unos bocetos o *canevas* en los cuales se podía observar la presencia de metalenguaje, como podemos notar aquí en los términos autorreferenciales como “actores” o “guión”.

¹⁹⁷ “*Antonio se levanta y corre hacia Marcelo. Le golpea con fuerza con el reloj en la cabeza. / Antonio: [...] ¡Y yo quiero hacer ese papel, el del jefe!*” (338).

¹⁹⁸ Del mismo modo que *Los figurantes* (Sanchis Sinisterra) intentando buscar su propia personalidad

ficción escénica: “*Después cada uno se mete en su mundo. Es un baile ensimismado y sencillo parecido a un baile sobre la soledad*” (338).

Mientras los personajes se preparan para salir al escenario, interviene Antonio con su reloj, lo que sirve para hacer tiempo. El monólogo de este personaje revela los mecanismos de la puesta en escena, ya que nos dice explícitamente que está ahí para que el escenario no se quede solo: “Que el tiempo pasa y Violeta no sale, pero no importa, ustedes y yo estamos aquí disfrutando” (350)¹⁹⁹.

La alusión al propio proceder de la representación funciona para hacer consciente al público de que está presenciando una obra de teatro en desarrollo. La implicación de la audiencia es necesaria para que les llegue el mensaje de los indigentes, cumpliéndose así el objetivo de la autora: dar voz a los que no la tienen²⁰⁰. El público ha de tomar conciencia de que esa situación también les puede sobrevenir a ellos, debido al sistema económico y social gobernado por la especulación y la corrupción²⁰¹: “Verán, somos gente que vive en la calle, gente sin techo que hacemos teatro en una Fundación. Necesitamos que ustedes nos escuchen, que sepan por qué llegamos a la calle [...]. Les rogamos que comprendan nuestros fallos y esperamos que lo disfruten” (330-1).

La incursión en la vida real, es decir, en el plano de los espectadores es un tipo de autorreferencialidad que impera en la obra junto con las referencias al contexto cultural, por ejemplo, por parte de Violeta: “La cosa es que estamos hartos de que en el teatro se pongan moderneces vacías o se haga a los clásicos mil veces” (331). Como afirma Virtudes Serrano en la introducción, “Violeta proyecta su mirada crítica, que es la de su autora, cuando se refiere al teatro y a la importancia de incorporar ciertos temas” (Serrano, 2013, 70).

Otro texto donde personas sin presencia social ensayan una obra para denunciar una situación ocultada es *Los enanos improvisan su comedia* (1991), de Antonio

individual, y los actores indigentes de *El Nacional* (Albert Boadella).

¹⁹⁹ Se trata del mismo procedimiento que acabamos de ver para el personaje del Metalúrgico 8.º (cfr. p. 115), en *Los figurantes*, quien era consciente de que estaba profiriendo un monólogo para hacer tiempo.

²⁰⁰ “Los espectadores se ven implicados en el desarrollo dramático [...]. Queda el público convertido, de esta forma, en el receptor ideal de los suplantadores por los que es constantemente requerido para que les preste atención” (Serrano, 2013, 70).

²⁰¹ “Con aquellos seres considerados indigentes como protagonistas, escribió un texto en el que fundía el relato de sus vidas con la crítica abierta a la especulación y a la corrupción de los poderes que arrebatan todo a los más débiles” (Serrano, 2013, 62).

Martínez Ballesteros²⁰². Aquí, unos oficinistas –*enanos*– planean llevar sus denuncias contra la corrupción de su empresa a la obra de teatro que están ensayando; así pues, el tablado se convertirá en el escenario de su revolución.

El propósito reivindicativo se lleva a cabo a través del metateatro; no en vano el texto del autor toledano está subtítulo como “Juego pirandelliano” y la crítica, tras analizar la extensa obra del autor, ha decidido adscribirla al Ciclo de metateatro junto con otras dos obras: *Romeo y Julieta se divorcian* y *Los comediantes*²⁰³.

El teatro dentro del teatro sirve, pues, de instrumento para las protestas de los oficinistas, quienes aprovecharán los ensayos del grupo de teatro para sacar a la luz los deseos, frustraciones y rencillas personales que gobiernan las relaciones, aparentemente cordiales, dentro de la empresa. La metateatralidad, por tanto, en forma de teatro dentro del teatro y autorreferencialidad, se convierte en el elemento alrededor del cual gira el texto, ya que es el teatro el que posibilita la denuncia de las personas trabajadoras en esta empresa.

El grupo de teatro está dirigido por un profesional experimentado que decide preparar la obra partiendo de improvisaciones. Durante los ensayos, se desvela la auténtica realidad que gobierna la empresa al tiempo que se dejan al descubierto los diferentes aspectos que hay que tener en cuenta a la hora de montar una obra de teatro, desde averiguar cuál es la verdad escénica hasta afrontar la interpretación actoral o aceptar las órdenes del director de escena.

²⁰² Antonio Martínez Ballesteros (1929) es uno de los autores del llamado nuevo teatro español, junto con José Ruibal, Miguel Romero Esteo o José María Bellido. Fundó el grupo de teatro independiente, Pigmalión, para el que escribió *Orestiada 39* (escrita en 1960 y editada en 2000), dentro de la línea del compromiso. Según Ragué-Arias, su propósito siempre ha sido “hacer de su obra un ataque y desenmascaramiento de las distintas corrupciones de la sociedad contemporánea. Su tema más constante fue [...] el de la represión ejercida sobre un hombre honesto” (1996, 74). A partir de 1987, su teatro gira hacia el circuito comercial con *Los enanos improvisan su comedia*, premio Buero Vallejo en 1990, *Pisito clandestino* (1990) y *Matrimonio para tres* (1991), sonados estrenos en Madrid (Centeno, 1996, 183).

²⁰³ “*Los enanos improvisan su comedia*, como se evidencia desde el título y el subtítulo (‘Juego pirandelliano’), trata asuntos teatrales, actividades específicas del acto escénico, que tan queridos le resultan al autor toledano [...]. El proceso de construcción del espectáculo se desarrolla ante nuestras miradas de espectadores, donde abundan las ‘interrupciones técnicas’, las demandas explícitas de elementos de escena (focos, telón, etc.), las ‘invasiones’ de terreno entre un intérprete y otro... entresijos de lo teatral que le resultan más que familiares al autor [...] por su labor al frente de Pigmalión, grupo de teatro independiente, creado por él mismo y del que es director escénico [...]. Estos elementos y otros presentes en el texto nos impulsan a incluirlo en el que convinimos en denominar ‘Ciclo de metateatro’, por razones evidentes, junto a títulos como *Los comediantes*, *Romeo y Julieta se divorcian* y *El círculo vicioso*, entre otros” (Adelardo Méndez Moya, “Síntesis y Continuación”, en Ballesteros, 2002, 12).

Para empezar, el grupo ha de decidir el tema o propósito de la representación teatral, de manera que, orientados siempre hacia la búsqueda de la verdad, deciden improvisar para averiguar qué asuntos les preocupan. Estas improvisaciones constituyen el teatro dentro del teatro²⁰⁴ que, de manera especular, refleja el sistema laboral injusto en el que predomina el arribismo, el nepotismo y el peloteo:

La acción que esos sujetos llevan a cabo mediante la improvisación consiste en una plasmación de su “otra” existencia, de la real: sus ambiciones, necesidades, enfrentamientos, concepciones de lo que les rodea, frustraciones, el ánimo de medro y el sentimiento de “trepar” en el escalafón (a costa de los demás, de la claudicación de principios, o de lo que sea)... nos transmiten ese mismo mundo de burócratas al que pertenecen. O sea, que el acto de ficción (metaficción) crea o recrea una vida paralela que en nada difiere de la verdadera (Adelardo Méndez Moya, “Síntesis y continuación”, en Ballesteros, 2002, 13).

Así pues, esa “otra existencia” se plasma en la historia que representan: el caso de un empleado que ha usurpado el trabajo a otro postulante merced a una recomendación, a partir del cual se llega a descubrir el opaco e injusto sistema de contratación de la empresa. Otras irregularidades afloran en el segundo acto, como por ejemplo, que la secretaria (Actriz 2.^a) aproveche el ensayo para reclamar que su hermano no haya sido admitido pese a haber obtenido la mejor nota en la oposición; sin embargo, cuando no está presente, ella también es objeto de críticas porque, al parecer, también ha sido beneficiada por una recomendación.

Estos ensayos que constituyen el teatro dentro del teatro son continuamente interrumpidos por apreciaciones técnicas del director o de los actores, lo que evidencia el propio carácter de la representación y, por otro lado, configura una conversación autorreflexiva con presencia de metalenguaje que va desvelando aspectos profundos de la construcción de la obra y el espectáculo dramáticos:

El proceso de construcción del espectáculo se desarrolla ante nuestras miradas de espectadores, donde abundan las “interrupciones técnicas”, las demandas explícitas de elementos de escena (focos, telón, etc.), las “invasiones” de terreno entre un intérprete y otro... entresijos de lo teatral (Adelardo Méndez Moya, “Síntesis y continuación”, en Ballesteros, 2002, 14).

Entre estos entresijos de lo teatral están las directrices del director de escena para convertir en materia dramática los hechos que sus actores han elegido representar. En

²⁰⁴ Nótese la gran presencia de esta técnica en el metateatro, puesto que ya la mencionamos a propósito del *Quijote* y también la hemos tratado en las obras de este apartado: *Los figurantes* (José Sanchis Sinisterra), *Caídos del cielo* (Paloma Pedrero) y esta de *Los enanos improvisan su comedia*.

este punto, se establece un debate autorreflexivo acerca de cómo el arte refleja la vida, así como la distancia que a separa ambos, tema pirandelliano por excelencia:

Director: Es que en el teatro ocurre igual que en la vida real. No somos del todo como queremos. Nuestra imagen no la construimos del todo nosotros mismos, sino que los otros también colaboran deformándola un poco.

[...]

Durán: Perdona. En la vida real ¿qué eres más, lo que tú dices o lo que dicen los otros?

Alberto: Un poco de cada cosa.

Director: Pues igual en el teatro (36).

Como bien expresa el director del grupo de teatro, la condición fundamental para convertir en dramático un hecho real es que ha de existir un conflicto en el que se enfrenten protagonista y antagonista, de cuyo desenlace se desprenderá el significado de la obra. Finalmente, el grupo propone dos finales alternativos: en el primero, Mariona, la antagonista, renuncia a acabar con el corrupto sistema de contratación de la empresa; en el segundo, se dirige al público para pedir su implicación en el conflicto. Así, el debate final será si es necesario luchar contra esta situación injusta o renunciar a los propios ideales para conseguir entrar en el sistema y alcanzar el bienestar y la seguridad.

Otra compañía integrada por actores no profesionales es la de *El Nacional* (1993), de Albert Boadella²⁰⁵. Esta obra conecta, por un lado, con *El secuestro*, de Paloma Pedrero, porque sus actores también son indigentes, personas sin techo²⁰⁶; por otro lado, se relaciona con *Céfiro agreste de olímpicos embates*, de Alberto Miralles –de la que trataré a continuación–, en lo que se refiere al tema de la relación cultura/poder.

La correspondencia del teatro con el poder ha sido un tema fundamental en la trayectoria de Albert Boadella al frente de la compañía Joglars²⁰⁷. La actitud distante

²⁰⁵ Albert Boadella, *El Nacional*, Madrid: SGAE, 1999. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición). Por otro lado, querría aclarar que, conocedora de la existencia de dos versiones para esta obra, la primera de 1993 y la segunda de 2012, utilizaré la primera de ellas por ser el texto originario ya que, según la crítica Sánchez Arnosí, no difiere esencialmente una versión de otra, tan solo en el uso del catalán que, en la última versión, ha desaparecido completamente.

²⁰⁶ La diferencia es que, en la compañía de Pedrero, son indigentes reales que utilizan el teatro como medio de reinserción social.

²⁰⁷ Esta compañía dirigida por Albert Boadella (1943) nació en 1961 y ha sido adscrita al teatro independiente por la estudiosa Ragué-Arias, quien engloba además a esta formación dentro de “los grupos de teatro que no basan sus espectáculos en el texto” (1996, 88) como forma de evitar los problemas con la censura que, en este caso, iría dirigida a reprimir el uso del catalán. Enrique Centeno, sin embargo, afirma que “la compañía mantuvo siempre un cierto distanciamiento del Teatro Independiente –aunque solidarizados con cuantas reivindicaciones y movilizaciones éste hizo–” (1996, 251).

Para un recorrido más exhaustivo por la vida de este grupo y su irreverente director, recomiendo el artículo de Milagros Sánchez Arnosí, “*El Nacional*, de Albert Boadella: en defensa del teatro puro”,

respecto de las instituciones culturales se demuestra en sus continuos desplantes y rechazos de premios²⁰⁸. En concreto, el montaje de *El Nacional*, trata de la “oficialización de una cultura sumisa con el poder, a la vez que enfatizar el despilfarro y opulencia de los montajes, operísticos o no, espectaculares y costosísimos” (Sánchez Arnosi, 2013, 3).

El Nacional es una obra de consolidación, emblemática y representativa de la trayectoria del dramaturgo catalán, ya que reúne las líneas maestras de su concepción dramática, que pueden resumirse en la implicación social y la denuncia²⁰⁹; en consecuencia, el suyo es un teatro íntimamente ligado a la realidad en la que se produce, con un gran sentido de compromiso social y político. Los instrumentos estilísticos de los que se sirve Boadella para desarrollar este proyecto irreverente son “el humor, la sátira y la parodia” (Sánchez Arnosi, 2013).

Al inicio de la obra nos encontramos ante un teatro a punto de ser demolido, un teatro nacional en el que un loco, don Josep, antiguo acomodador, se empeña en realizar su propia versión del *Rigoletto* –que él atribuye a Shakespeare–, con una compañía formada por indigentes²¹⁰. Don Josep se sirve de Paganini y Fidelio –“dos músicos indigentes que malviven en el teatro ayudando a D. Josep” (1999, 7)– para reclutar a Carlos, Finito y Montse, que junto con la limpiadora, Manuela-Castadiva²¹¹, conformarán el reparto de la ópera *Rigoletto*. Estos indigentes han de cumplir con las exigencias actorales de don Josep a cambio de lo cual podrán dormir en el teatro en ruinas. Durante un año, esta compañía *sui generis* se entrega al ensayo de la ópera

Don Galán. Revista de investigación teatral (2013); así como *Memorias de un bufón* (2004), del propio Albert Boadella; y la página electrónica de la formación: JOGLARS <www.elsjoglars.com>.

Por otro lado, puede verse una grabación de la obra que nos ocupa, *El Nacional*, en el número 3 de la revista *Don Galán* (CDT, 2013) <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/grabacion.php?vol=3&doc=5_1>.

²⁰⁸ “Esta compañía, además, ha rechazado en actitud muy poco común, premios institucionales [...] pero también ha desestimado reconocimientos oficiales, subvenciones públicas y ha esquivado a las instituciones del Estado, independientemente del partido gobernante” (Sánchez Arnosi, 2013, 1).

²⁰⁹ “Estamos ante uno de los más sólidos trabajos de esta compañía” (Centeno, 1996).

²¹⁰ Nótese cómo en el título se alude a uno de los instrumentos que el estado establece como herramienta de control de la cultura: los teatros nacionales, aunque elimina el sustantivo más importante, “teatro”: “El título es muy significativo, como en todo el teatro de Boadella, en cuanto que menciona el núcleo del argumento y el dardo hacia el que se apunta. Un título que omite, precisamente el sustantivo origen del texto: el teatro” (Sánchez Arnosi, 2013).

²¹¹ Respecto de Castadiva se dice en el texto: “Su vestuario esquizofrénico, se debate entre la mujer de la limpieza del teatro que es y la diva de ópera que fue en otro tiempo” (8); sin embargo, al final de la obra descubrimos la verdadera personalidad de este personaje femenino: “Montse: ¿Pero qué se cree, que no sé que la Castadiva era una fregona de aquí, del teatro... [...] y que escuchaba las canciones... [...]...y por eso se las sabe?” (80).

intercalando ejercicios de interpretación que don Josep inventa para que estos actores ocasionales vayan encontrando la esencia del arte. A lo largo de los ensayos, el loco acomodador, en una muestra de autorreflexividad, va poniendo en práctica sus ideas acerca del arte y el teatro, y dejando en evidencia su intención crítica con el poder. No obstante, el objetivo de don Josep es vengarse de aquellos que han originado el declive de este Teatro Nacional a causa del despilfarro de las ayudas públicas. El plan del protagonista es ir asesinando a todos los que osan aparecer por el teatro para anunciarles el desalojo y el inminente derribo del mismo. Es una venganza paralela a la que Rigoletto quiere perpetrar pero que, como ocurre con este personaje operístico, se vuelve contra el mismo don Josep de manera que el teatro y su compañía acaban sepultados bajo los escombros.

La intención eminentemente crítica de este texto se realiza a través de la metateatralidad presente en forma de teatro dentro del teatro –ensayos, improvisaciones, ejercicios de interpretación, ópera–, pero fundamentalmente, como referencia a la vida real. En esta cita de Milagros Sánchez Arnosi en la introducción a la obra se aclara el emparentamiento metateatral del texto:

El Nacional reflexiona sobre teatro dentro del teatro, de ópera, un juego metateatral que ya practicó en obras anteriores como *Gabinete Libermann* (1984), *Ubú president* (1995) y, posteriormente, *En un lugar de Manhattan* (2005). Gracias a ello podemos establecer el concepto que del mismo tiene Boadella y que es la marca, la identificación de la compañía, expresado a través de su *alter ego* Don José (2013, 3).

Don Josep, por tanto, es el *alter ego* de Boadella²¹² y, adicionalmente, funciona como desencadenante de los diferentes tipos de metateatralidad que aparecen en esta obra: crítica a la realidad del mundo del teatro –“crítica a las fisuras de la farándula” (Sánchez Arnosi, 2013, 3)–, y al contexto cultural de los teatros oficiales, esto es, el teatro comprado a base de subvención –“hace una ingeniosa y desenfadada burla de lo oficial, del teatro o los teatros nacionales” (Ragué-Arias, 1996, 90)–. Volvemos aquí a encontrarnos la dimensión política del metateatro que ya ejercieran Sanchis Sinisterra y Miralles, junto a una dimensión social que ya le aportaría Pedrero posteriormente –“El texto debe hacer reflexionar sobre aspectos de la vida, de ahí la implicación social de su teatro” (Sánchez Arnosi, 2013, 2)²¹³.

²¹² Quisiera conectar este aspecto del personaje como *alter ego* del autor con la tradición representada por *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, cuyo protagonista, Ginés, se muestra asimismo transmisor de las ideas sobre el teatro y el arte de su autor real.

²¹³ Como ya he señalado anteriormente a propósito de *El secuestro*, de Paloma Pedrero, estos dos textos

La denuncia sobre el corrompido contexto cultural alude a la forma fraudulenta y despilfarradora de gestionar los teatros nacionales que se nutren de subvenciones y que, contrariamente a su pretendida función social, se dedican a montajes opulentos y costosísimos²¹⁴. Pero esta metateatralidad referida a la oficialidad de los teatros nacionales trasciende hasta convertir a la obra en una reflexión más profunda acerca de la verdadera relación entre la vida y el arte²¹⁵. El teatro, así, se convierte en un instrumento sagrado a través del que redimirnos de la miserabilidad de nuestras vidas.

En primer lugar, don Josep, dueño y señor de su teatro en ruinas, nos transporta hasta un estadio esencial, originario, ahondando en el aspecto ritual del teatro²¹⁶. Tal y como puede leerse en la acotación (“Cuatrocientas velas envuelven viejas alfombras rojas, evocando un ritual litúrgico”, 7), nos encontramos ante un “teatro degradado” (7), decadente, que deja entrever sus antiguas glorias y desde el que se puede evocar la vuelta a los orígenes del teatro. Don Josep quiere encontrar la esencia del teatro para devolverle su pureza, resucitarlo de entre todos los que han querido comerciar con él. Este profundo respeto de Josep por las tablas se observa en que las califica de *sagradas* o *altar*, por lo que, para pisarlas, hay que ser puro y no estar contaminado: “D. Josep: No lo pisa todo el que quiere, este altar” (13), porque se trata de un lugar sagrado: “Recuerden que estamos en un lugar sagrado, ¿eh? No es una taberna esto” (26); “¿Cómo se atreve a hacer un chiste tan malo sobre el altar sagrado de la vida?” (25). El acto teatral es casi una ceremonia ritual porque es donde las miserias humanas se transforman en arte; por ello, Don Josep rechaza el arte mimético: “Por eso se fue todo a pique, amigo Paganini. Porque se creyeron que el teatro era el espejo de la vida” (21), y es que “el arte es fijarse más allá de lo que sienten y ven” (21). El arte, así, se convertiría en una forma de trascender la realidad, de “convertir la miseria humana en tragicomedia” (22).

tienen en común el contar con indigentes que trabajan como actores. En el caso de Pedrero, con una función social de denuncia, de acercamiento al público de una realidad que no es tan lejana; en el caso de Boadella, con el propósito estético de mostrar un tipo de arte no contaminado por los fastos de la fama.

²¹⁴ “Boadella, que defiende [...] la obligatoriedad de realizar un teatro cívico cuando de dineros públicos se trata sin que sea necesario gastar millones” (Sánchez Arnosi, 2013, 3).

²¹⁵ En la conclusión de la obra, en un giro macabro al estilo de *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera, la compañía sigue ensayando *Rigoletto* mientras están derribando el teatro, lo que acaba con estos personajes sepultados por los escombros. Por consiguiente, el arte acaba sustituyendo a la realidad.

²¹⁶ “El decorado nos recuerda las cuevas prehistóricas donde se inicia la actividad escénica, sus velones de cera poblando la escena nos sugieren la imagen de un templo medieval, el de la fiesta que da paso a la alegría juglaresca” (Ragué-Arias, 1996, 90).

La pirandelliana idea de la supremacía del arte sobre la vida la tenemos en la forma de actuar de don Josep, quien, al modo de don Quijote, interpreta la realidad en términos teatrales, lo cual, llevado hasta sus últimas consecuencias, provoca la consiguiente aparición del humor²¹⁷: “Montse: El día que el guarro de mi hermano me quería violentar [...]. / D. Josep: Mire, este tipo de cosas entre hermanos, ¿verdad? apuntan hacia la tragedia griega. Y éste es un género que no toco” (24).

Otro tipo de metateatralidad la encontramos en la autorreferencialidad al propio mundo del teatro a cuyos profesionales de todos los ámbitos critica: desde actores y actrices, hasta las personas responsables de las programaciones de los teatros o las que los dirigen así como a periodistas e intelectuales.

En primer lugar, los ataques más mordaces del acomodador van dirigidos a la profesión actoral²¹⁸. Para él, actores y actrices están contaminados por el divismo y la opulencia que han echado a perder el teatro. De este modo, lo que busca son actores que no hayan estado nunca en contacto con las mieles de la fama, para lo cual las personas más idóneas son vagabundos que no han disfrutado de ninguna comodidad, ni siquiera de una ducha:

D. Josep: [...] ¿*Qué* nos duchamos?

Carlos: ¿Cómo quiere que nos duchemos, si no hay agua?

D. Josep: Pues vamos perdiendo el tufo del arte, ¿eh? No me vengan a hacer el señorito aquí, ahora, ¿eh? No me vengan ni con humos ni con vedetismos, ¡ni duchas! ¡El arte es antihigiénico! Para llegar un poco lejos en este oficio han de continuar siendo tan canallas como ahora (36).

Para el viejo acomodador es esencial exhalar “el tufo del arte”: “No se lave, señorita, no se lave. Usted ya empieza a exhalar el tufo del arte” (18). Es importante la impureza, el hambre (“D. Josep: No hay mejor caja de resonancia para un músico que un estómago vacío”, 8) o las miserias humanas, porque se encuentran en el polo opuesto a los delirios de grandeza que infectan a la profesión. Para don Josep, la mejor forma de evitar cualquier conato de divismo en los actores es que representen a una mierda: “A partir de este momento harán cada día media hora de mierda. Es la mejor vacuna contra

²¹⁷ El humor, junto con la sátira y la parodia, es uno de los pilares de esta obra y del teatro de Boadella y Joglars: “La base estilística de este teatro de denuncia cívica es un triángulo formado por el humor, la sátira y la parodia” (Sánchez Arnosi, 2013, 2).

²¹⁸ Como ya se ha apuntado, uno de los objetivos del texto es la “crítica del oficio teatral” (Ragué-Arias, 1996, 90), un “ataque al teatro de Estado, pero, sobre todo, a los que conforman el gremio” (Sánchez Arnosi, 2013, 3).

las ínfulas de actor. (*Permanecen enroscados en el suelo esperando a que acudan las moscas*)” (49-50).

Cuanto más apegados a las profundidades humanas, al olor, al primitivismo, más alejados de la opulencia y el exhibicionismo²¹⁹. Y es que esta necesidad exhibicionista es la que ha llevado a invertir grandes cantidades de dinero que han ocasionado la quiebra²²⁰. En consecuencia, don Josep busca todo tipo de canallas y miserables para apartarse del actor convencional representante de este tipo de cultura: “*Bona madera d'actors. Puercos, incults, pispes, envejados, exhibicionistes, falsos, trepes, mercenaris i rojos. Bona madera d'actors. Sí señor, sí señor, sí señor...*” (28)²²¹. Estos desgraciados serán capaces de redimirse con el teatro, de transformar sus defectos animales a través del arte, cumpliendo así la función sagrada, ritual y litúrgica del teatro, la transformación: “Este es un oficio de putas, cabrones y maricones. Y su grandeza está en que las putas hacen de virgen, los cabrones hacen de héroe, los maricones de Don Juan. ¡Ésta es la auténtica magia del teatro, señorita!” (79). Esta es su grandeza, el poder transformador (“Cerramos por un instante la puerta a las miserias de la vida real y transformémoslas en comedia”, 83), redentor, casi de una forma religiosa, capaz de convertir a un desgraciado en héroe.

Como parte del proceso de aprendizaje que sufren los indigentes actores, don Josep les hace aprenderse, como la cartilla, lo que para él son pecados capitales, que no tienen otra intención que servir de crítica directa a la profesión teatral:

D. Josep: Chupar plano es igual a...

Indigentes: Envidia.

D. Josep: Exhibicionismo es igual a...

Indigentes: Lujuria.

²¹⁹ Este es un “pecado capital” (34) que el acomodador reprime y critica continuamente a lo largo de la obra porque es el virus fundamental del teatro, la cualidad esencial para hacer carrera de actor convencional, de fama: “Este es un desgraciado y un exhibicionista. Y esto es bueno para el oficio” (25). Así, en la escena VIII, asistimos a la inevitable atracción que los actores experimentan por los aplausos del público que han grabado en un casete, y por lo que son duramente reprendidos por don Josep: “*Aparece D. Josep, que corre furioso hacia el cassette, y pegándole una patada lo rompe en dos, poniendo fin al exhibicionismo depravado*” (59). Y a continuación, en la escena siguiente, mediante una referencia bíblica, los acusa de prostituir el altar sagrado de las tablas: “¡Largo de aquí, fariseos ególatras! / ¡Mercaderes del templo, sacrílegos idólatras!” (60).

²²⁰ Y don Josep recita, en clara alusión al despilfarro de dinero público que ha acabado con el teatro: “Así fuimos jalando, viviendo a costa ajena. / [...]. Los más burros del gremio, gente necia y proterva / vivieron de ese cuento hasta agotar la hierba” (60-1).

²²¹ Este juicio de don Josep está en la línea de: “Le felicito, joven. Usted es un hijo de puta químicamente puro... [...]. Sería un grandísimo actor y, con lo sinvergüenza que es, es un candidato seguro a ganar el premio Príncipe de Asturias” (83). Esta cáustica afirmación no es más que una crítica mordaz a la cultura oficial.

D. Josep: Hacer morcillas es...
Indigentes: Gula.
D. Josep: Teatro infantil...
Indigentes: Ira.
D. Josep: Divismo...
Indigentes: Soberbia.
D. Josep: Doblaje...
Indigentes: Pereza.
D. Josep: Monólogos...
Indigentes: Avaricia (34-5).

La autorreferencialidad al mundo de la farándula se extiende a todo tipo de colectivos y, en este sentido, el momento más significativo es la última escena, donde acuchilla de forma simbólica a todas las profesiones que, a juicio del loco, han llevado al teatro a la ruina:

D. Josep: ¡Practiquemos un acto ecológico! ¡Que vayan pasando sobre el altar del sacrificio! ¡Asesores culturales! (*Da con despecho una enérgica puñalada*). ¡Artistas, funcionarios! (*Corta el aire con energía*). ¡Consejeros de cultura! [...]. Jurados de premios nacionales de teatro, críticos, directores de teatro nacionales [...] (92).

En esta última escena, el viejo acomodador, poseído por un ataque de rencor, hace superponer la escena de la venganza de Rigoletto a su propia venganza, de manera que la ficción en primer término se convierte en ficción inserta, produciéndose una confusión entre la realidad y la ficción, que es la que lleva al desastre a don Josep y a su teatro.

La representación de *Rigoletto* es una muestra del teatro dentro del teatro que se manifiesta en diferentes variantes o gradaciones, desde ocasionales momentos del papel dentro del papel, hasta el ensayo de partes de la ópera que, progresivamente, va suplantando a la realidad que viven los indigentes y su macabro director.

Como forma más básica de teatro dentro del teatro están los ejercicios de interpretación con los que don Josep entrena durante un año a los integrantes de su compañía. Estos ejercicios se componen, fundamentalmente, de mirar y oler (“Para empezar, mirar y oler, ¿eh? Luego ya vendrán cosas mucho más importantes”, 19), interpretar una mierda²²² o representar notas musicales con su cuerpo.

²²² Cfr. p. 128.

En este grado más bajo de metateatralidad se encuentran las improvisaciones: “*Los indigentes se miran extrañados sin saber qué hacer. De golpe, como si los cuatro hubieran pensado lo mismo, dibujan un círculo con la cabeza*” (19)²²³.

No obstante, la prueba más evidente de teatro dentro del teatro son las continuas interpretaciones ocasionales de fragmentos de famosas óperas, pero también de zarzuelas, por parte de Castadiva, fundamentalmente. Este personaje es en realidad una limpiadora que se transforma de vez en cuando en una diva de ópera o, lo que es lo mismo, representa otra variante metateatral, la del papel dentro del papel: “*Io non poso... io non poso estar pú qúí perché... (Transformándose en mujer de la limpieza)... porque cada pedacito de estos que me encuentro, D. Josep, es como una ‘puñalá’ ‘mu’ grande [...]. (Llora mientras echa el resto de partituras dentro de la bolsa de basura)*” (11)²²⁴. Manuela suele aparecer por el escenario por propia iniciativa o convocada por don Josep, entonando algún aria de *Rigoletto* o de cualquier otra ópera conocida:

Castadiva canta dirigiéndose a la oscuridad de la platea. / [...] Castadiva: Col pensier il mio desir / a te sempre volerà [...]. / Llegando al final del aria, Castadiva prepara al público para que reaccione con una efusiva ovación que hace tiempo que no recibe. Alarga la última nota con un trémolo mientras se deja caer lentamente al suelo, como una gran diva, hasta quedar completamente tendida (55).

Con la excusa de limpiar, Manuela aparece en el escenario para interpretar fragmentos o canciones de las óperas más populares que ha memorizado a fuerza de escuchar durante su larga experiencia como trabajadora del teatro. Estos momentos constituyen muestras de teatro dentro del teatro en los que tanto ella como don Josep acaban confundiendo la realidad con la ficción, don Josep por su locura y Castadiva por su alcoholismo.

Otro ejemplo de momentánea incursión en el teatro dentro del teatro lo constituyen las citas de textos áureos que don Josep llama “pecados provinciales” y que hace aprender a sus indigentes como si fuera la cartilla:

D. Josep: ¿Qué es la vida?
Indigentes: Un frenesí.
D. Josep: ¿Qué es la vida?

²²³ Como he comentado anteriormente, las improvisaciones son un elemento metateatral presente en estas obras: *Los figurantes*, *Los enanos improvisan su comedia* y *El secuestro*.

²²⁴ Castadiva es alcohólica y su vicio le hace abandonar frecuentemente su personalidad de artista de ópera: “Don Josep: Estas vulgaridades se las hace decir el alcohol. Porque usted no es así. No me sea Manuela. Abandone la bebida, gran Castadiva” (43).

Indigentes: Una ilusión.

.....
D. Josep: ¿Quién mato al Comendador?

Indigentes: Fuente Obejuna, señor.

D. Josep: Ser o no...

Indigentes: Ser (35).

En un grado mayor de teatro dentro del teatro se encontraría la alucinación que sufre don Josep en la escena IX. El loco acomodador imagina en su cabeza la representación de *Rigoletto* y esta fantasía se materializa en el escenario de la mano de sus indigentes: “*Los personajes de Rigoletto aparecen como espectros de un sueño y giran en torno a D. Josep formando parte de su imaginación*” (62)²²⁵.

En el grado más alto de teatro dentro del teatro están los ensayos del *Rigoletto*, aunque más precisamente podríamos hablar de ópera dentro del teatro. Sin embargo, estos ensayos van más allá de la mera constitución de una estructura abismante, puesto que la acción de la obra marco queda integrada en la obra inserta, produciéndose lo que E. Centeno llama la “superposición de la acción real con la ópera” (Centeno, 1996, 258).

Esta suplantación de la acción en primer término por la obra encuadrada queda patente en los asesinatos que don Josep va perpetrando contra los funcionarios que acuden a echarle del teatro. Al principio, el protagonista, acorde con su locura –o quizá fingiéndola–, confunde a los Inspectores de Sanidad, al Periodista y al Arquitecto con aspirantes a entrar en su compañía, de manera que los parlamentos de estos personajes son interpretados con doble sentido por parte del acomodador: “Las pruebas han ido muy bien, ¿eh? Demasiado realismo...” (30), le dice al Inspector de Sanidad²²⁶. En cuanto al Periodista, cree que es el apuntador, y con este tiene lugar una disparatada entrevista en la escena XI, originada por la locura de don Josep y la estulticia del Periodista que queda retratado en afirmaciones como esta: “Y, ¿además de Shakespeare?, ¿qué más ha escrito este tal... *Rigoletto*?” (71). El absoluto desprecio por los colectivos que le hacen el juego a la cultura oficial está representado en la ejecución

²²⁵ Esta es la forma que tiene don Josep de reconstruir la obra que quiere representar ante la imposibilidad de encontrar las partituras reales (“Dar con las partituras va a ser toda una historia, menos mal que las guardo todas en mi memoria”, 62), lo que pone en evidencia su prodigiosa memoria así como su locura en la imposibilidad de distinguir la realidad de la ficción. Por otra parte, el enloquecimiento del protagonista por presenciar ópera durante años nos trae el tema de su quijotización. Don Josep ha tenido la oportunidad de asistir a innumerables pases de ópera gracias a su trabajo como acomodador, lo que le provoca esa incapacidad de discernir la realidad de la ficción.

²²⁶ Cuando este acude un año después, don Josep se acuerda perfectamente de él: “Usted es aquel camándulas que se presentó ahora hace un año a las pruebas y lo desestimé por demasiado realista, como ahora” (51).

de este Periodista. Don Josep reconoce que él se ha dado cuenta de que no es quien dice: “Ya lo he visto yo que no era el apuntador, *aquest malparit!* [...] ¡Éste es un parásito que solamente promociona el arte grandilocuente” (73). Pero su incapacidad para diferenciar la realidad de la ficción hace que su reacción ante la desfachatez de este periodista –que representa la cultura oficial tan odiada por el acomodador– sea absolutamente desproporcionada. La venganza en forma de fusilamiento ejecutado como una coreografía teatral parece que la tienen bastante bien ensayada: “*Todos a una, como si de una escena de payasos se tratara, preparan con precisión el fusilamiento del Periodista. Parece que ya lo hayan hecho, o lo hubieran deseado hacer, más de una vez en su vida*” (72). No obstante, queda la duda de si don Josep es un loco con dificultades para establecer la frontera entre la realidad y sus fantasías, o si lo que está haciendo es llevar a cabo su venganza contra los responsables de la muerte del teatro como arte²²⁷.

Con el asesinato del Arquitecto se da un paso más en la confusión entre realidad y ficción, en la última escena de la obra, la XIV. Don Josep, al estilo de don Quijote que considera la realidad a partir de su cultura libresca, toma al Arquitecto –que aparece para anunciarles la demolición– por el viejo Monterone de *Rigoletto*. La entrada de este personaje coincide con el comienzo del ensayo de una nueva escena, de manera que los hechos del primer término de la ficción o de la obra marco se convierten en un correlato de la ficción inserta, difuminándose el límite entre ambos niveles, o entre la ficción y la realidad. Don Josep lo trata como un actor más: “¡Ya queremos dirigir! Ahora los actores también quieren dirigir” (87). Le hace partícipe de sus ideas acerca de la superioridad del arte sobre la vida, pero lo que no le dice es que él va a servir de experimentación a sus hipótesis: “Mire, quiero demostrar a esta cuadrilla [...] que una muerte simulada, una muerte teatral, es más completa, va más allá, hasta es más plausible que una muerte de verdad, que en definitiva no es más que un contratiempo accidental” (87). El Arquitecto no se imagina lo que se le viene encima y sigue con su actitud agresiva e intolerante: “Y a mí qué cojones me importa” (87), a lo que el

²²⁷ En lo que se refiere a este aspecto de las ejecuciones de los funcionarios, el humor negro aparece como forma de distanciamiento ante estos crímenes. Tras asesinar al Periodista, uno de los indigentes se queja de que ya no hay más sitio para enterrar a las víctimas del director de escena, las cuales, por lo visto, se han hecho bastante frecuentes: “Paganini: ¿Pero no se acuerda usted de que en el agujero del vestíbulo, en el fondo le puse a la pareja de yonquis que pillamos en el gallinero, y luego encima, le puse a los dos de Sanidad? ¡Allí no caben ni los gusanos! / D. Josep: Bueno, bueno. No me venga ahora con cuestiones burocráticas, ¿eh?” (74). Podemos imaginarnos que este teatro se ha convertido en un lugar macabro donde a la indigencia de sus moradores hay que sumarle los cadáveres que pueden llevar ahí casi un año enterrados. Este hecho configura una imagen de don Josep bastante cercana a la locura más sórdida, que no hace sino enfrentarnos con el hecho de que su odio contra los hacedores de la ruina del teatro no va a quedar sin venganza.

acomodador responde integrando esta pequeña desavenencia en el ensayo de su *Rigoletto*. A continuación, procede a ensayar la escena de la detención de este Monterone-Arquitecto y su posterior ejecución que, finalmente, se convierte en una muerte real²²⁸. Don Josep interpreta este asesinato como una redención estética ante la mezquina realidad, lo que está de acuerdo con su idea del teatro ritual: “Venga, va, pongan punto y final de categoría a la vida mediocre de esta alma de hormigón. Al fin y al cabo, el teatro sirve, ya lo han podido ver, para honrar la vida” (89).

Los asesinatos están integrados dentro de la crítica a las instituciones, a los ególatras y encumbrados artistas: “Paganini: Nada, es ‘buen’ persona, pero es un poco raro. / D. Josep: No me habrás traído un intelectual aquí, ¿eh?” (16), asunto que además se relaciona con la escena en la que, de forma simbólica, acuchilla a todos los colectivos que tienen que ver con el arte escénico.

Finalmente, don Josep es un loco entrañable que solo busca embellecer la miserable realidad que nos toca vivir, no para evadirse, sino con un profundo espíritu crítico. Al final, resulta que es un romántico idealista: “[a Castadiva] Usted y yo, en el fondo, somos iguales. Somos unos jodidos sentimentales crónicos, que no podemos soportar la cruda realidad” (11).

A continuación, trataré otra obra en la que se aporta una salida diferente al sometimiento del intelectual al poder. En *Céfiro agreste de olímpicos embates* (1981), de Alberto Miralles, se propone un final desalentador pero realista, como es el pacto con las instituciones para poder sobrevivir²²⁹.

²²⁸ “El arquitecto entra en el vetusto y ya abandonado escenario a pedir a sus habitantes que desalojen, de modo que sólo hay una solución: integrarle en la representación de *Rigoletto* y degollarle, ejecutarle en un formidable paralelismo estético de la obra de Verdi que se ensaya” (Centeno, 1996, 257).

²²⁹ Alberto Miralles, *Céfiro agreste de olímpicos embates*, edición digital a partir de *Teatro escogido de Alberto Miralles*, I, Asociación de Autores de Teatro, 2004, pp. 191-261, <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/cefiro-agreste-de-olimpicos-embates--0/>> [Consultado: 18 de diciembre de 2013]. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Alberto Miralles (1940-2004) fue dramaturgo, director e investigador procedente del teatro independiente, creador del grupo Cátaró –con el que obtuvo su gran éxito *CátaróColón*– (1968) y fundador de la Asociación de Autores de Teatro (AAT), en 1990. Su teatro siempre se ha caracterizado por el “espíritu desmitificador y comprometido” (Serrano, 2004, 68), característica que también apunta M. J. Ragué-Arias: “El teatro de Miralles ha tratado siempre de desmitificar la historia”, 1994, 69), uno de los propósitos de *Céfiro*...

En 1984 su producción da un giro para primar la palabra con *El jardín de nuestra infancia*. En 2001, continúa su actitud crítica con *Juegos prohibidos*, que nos lleva a *Los amantes del demonio* (2002), sobre el conflicto con ETA, una tragedia donde se entrelaza la actitud comprometida con el interés estético.

La compañía de teatro Ubú Rey ensaya un auto sacramental de Calderón de la Barca para aspirar a una de las subvenciones que otorga el ministerio por representar a un clásico en un festival²³⁰. Durante el proceso de ensayos se producen desajustes entre los miembros del grupo a causa de diversos factores que tienen que ver con el montaje, pero también con motivos personales. Fundamentalmente, vemos cómo el proyecto va cambiando de orientación para ajustarse a los nuevos requisitos que demanda el ministerio, ya que el objetivo de la obra es mostrar “el sometimiento del intelectual al Poder”, como se indica en la acotación inicial.

Al principio, la versión que ha elegido Antonio, el director, es clásica. Más adelante, descubren que van a tener que competir por la subvención con otras veinticinco compañías y radicalizan su postura, de manera que apuestan por una versión experimental, dirigida por Juanjo, quien, como forma de protestar contra este sometimiento al Poder, decide hacer una adaptación “en camelo” (252), es decir, con un lenguaje inventado pero altisonante. No obstante, al final de la obra, vuelven a descubrir que los criterios de selección del ministerio no benefician a los montajes vanguardistas o experimentales, de manera que la versión política que ha dirigido Juanjo no puede llevarse a cabo, volviendo la dirección de la compañía a manos de Antonio.

Asistimos, por tanto, a otra revolución frustrada de claro signo político por parte de Juanjo. Este ha obtenido la dirección de la compañía para montar el auto sacramental calderoniano con un sesgo político. Esta adaptación pretende poner en evidencia la estupidez del público y de las instituciones culturales ofreciendo un Calderón falso para, de este modo, demostrar que ambas instancias aceptan cualquier cosa que lleve el nombre de cultura en mayúscula. Sin embargo, este proyecto no se llega a representar porque, nuevamente, ha de adaptarse a las exigencias cambiantes de las instituciones culturales que son, en último término, de las que depende la supervivencia del grupo.

La urgencia de la subvención radica en que la compañía se encuentra en bancarrota tras la multa por la representación de *Los 120 días de Sodoma*, de Sade. Por otra parte, esta sujeción a lo establecido pretende ser una muestra de su interés por abandonar sus propósitos provocadores: “Maite: La subvención supone también un

²³⁰ “Antonio: La subvención no se nos da por participar en un Festival, sino por montar un clásico español del Siglo de Oro” (2004, 215). Según explica Ragué-Arias (1994, 70), este texto aparece a raíz del centenario de la muerte de Calderón, en 1982, cuando los nuevos autores comenzaron a reivindicar una atención a los autores vivos.

propósito de enmienda. / Antonio: Aceptarla para un clásico es como decirles que estamos dispuestos a ser buenos chicos” (230).

Esta alusión a la vida real es una muestra de la metateatralidad de este texto, la cual se manifiesta, además, en la autorreferencia al propio mundo del teatro y al proceso de creación dramática, así como en el uso del teatro dentro del teatro, en forma de ensayos e improvisaciones²³¹.

El teatro dentro del teatro adquiere la forma de ensayos presididos, como es normal en este tipo de obras, por las interrupciones de todo tipo (dificultades técnicas, olvidos o mandatos del director), que contribuyen a poner en evidencia que estamos asistiendo a una representación teatral, así como a desvelar la vida detrás del escenario. De esta forma, nos enteramos de la disconformidad de actrices y actores con algunos aspectos de la obra que están montando. Los actores tienen problemas para memorizar el texto: “*Vacila su memoria y chasca los dedos pidiendo letra. Una voz entre cajas se la da*” (206); se confunden: “Tentación: la verseo... (*rectifica*) la verdad de mi deseo” (208); lo que ocasiona el distanciamiento del actor con su personaje: “Poder: transubstanciador. *Rompiendo el personaje. ¡Vaya palabra!*” (211). A causa de todas las dificultades, Antonio, director de la compañía, declara el fin del ensayo: “¡Está bien, dejémoslo ahí!” (212).

La suspensión de los ensayos deja al descubierto la vida detrás del escenario y los problemas que asolan a la compañía a través de los diálogos y discusiones. Todas estas interacciones están plagadas de metalenguaje, lo que aporta a este texto el carácter autorreflexivo tan característico. Así, por ejemplo, conocemos que las relaciones personales entre Antonio, el director, y Maite son conocidas de todos y, además, influyen en los ensayos: “Jaspe: [a Maite] Es que tú no eres actriz, querida. Eres sólo la típica novia del director” (216). Estos ataques personales desembocan en una especie de catarsis general en la que los actores y actrices de la compañía exponen sus quejas a Antonio. Estos reproches versan sobre los múltiples aspectos de un montaje teatral, como los trajes (“Maite: (*Tirando al suelo parte de su ropa y pisándola*). ¡Yo, con estos trajes, no actúo!”, 216) o el maquillaje (Rodri pregunta repetidas veces: “¿Me puedo desmaquillar?”). Pero el aspecto más importante es la disparidad de opiniones en cuanto a la adaptación o fidelidad al clásico calderoniano. Este asunto favorece la aparición de

²³¹ De nuevo, como en otras obras –*Los figurantes* (José Sanchis Sinisterra), *El secuestro* (Paloma Pedrero) o *El Nacional* (Albert Boadella)–, el teatro dentro del teatro adopta la forma de improvisación.

autorreflexividad relacionada con el propio proceso de creación de un espectáculo teatral y también pone en evidencia la rivalidad Juanjo-Antonio por la dirección de la compañía.

Antonio pretende llevar a cabo un montaje clásico, conservador, respetuoso con el texto: “¡Mi montaje reconstruye la época!” (217), a lo que los actores responden con la imposibilidad de trasplantar una época entera a un escenario del siglo XXI: “Maite: ¡Pues viste también al público!” (217). Pero la oposición más peligrosa para Antonio es la de Juanjo, quien acabará usurpando su puesto: “Antonio: Prefiero un montaje que reproduzca su época. / Juanjo: Y nosotros uno que reproduzca la nuestra” (225). Así pues, la reflexión metateatral acaba dando paso a la reflexión política.

Pero el aspecto más importante para realizar la adaptación al clásico pasa por la modernización o no de la lengua. La oscura y complicada versificación calderoniana es la razón principal por la cual los actores no se sienten identificados con sus personajes. Piensan que el léxico barroco está alejado de la realidad, aunque Antonio les explique que “el teatro debe transformar la realidad o no es arte” (226)²³². La complejidad y vacuidad del lenguaje barroco –a juicio de los actores– se ponen en evidencia en una irónica escena autorreferencial, en la que Pilar, una actriz con pocas luces, realiza su propia interpretación del verso que da título a la obra: “Céfiro agreste de olímpicos embates”. Pilar ha buscado en el diccionario el significado de cada una de las palabras que componen esta línea y, posteriormente, lo ha adaptado según lo que ella entiende, para comprender mejor el sentido de lo que tiene que decir. Así, este pasaje ofrece una buena muestra de metalenguaje, ya que reproduce los símbolos que aparecen en el diccionario: “El céfiro es un viento suave y Calderón lo califica de agreste, que quiere decir (*lee*) ‘campesino o perteneciente al campo, barra, barra, áspero, inculto, barra, fig.’” (231). Este fragmento constituiría una *mise en abyme* que reflexiona o explica el verso que da título a la pieza. La autorreflexión sobre el propio significado de la obra vuelve a aparecer más adelante cuando se intenta dilucidar el objetivo del auto sacramental calderoniano en contraposición con el nuevo auto modernizado.

Pero esta reflexión sobre el lenguaje llega a su punto culminante en el segundo acto donde la compañía comandada por Juanjo ha decidido manipular el estilo calderoniano hasta hacerlo del todo incomprensible. En la acotación de este acto

²³² Se trata de la misma afirmación que realiza el director de *Los enanos improvisan su comedia* (Antonio Martínez Ballesteros): “Pero mujer, una cosa es la vida real, que es vulgar, rutinaria y fea, y otra cosa es el teatro, que ha de combinar la verdad con la belleza!” (2002, 72).

segundo se explicita que el montaje ha de ser todo lo experimental posible: “*Aquí al autor solo le cabe desear que el atrevimiento de la compañía que representa su obra produzca una auténtica sorpresa*” (2004, 238)²³³. Tras este ensayo vemos cómo la compañía manipula los versos para oscurecer su significado:

Maite: A mí me cuesta decir eso de “crepitar perlino”.

Juanjo: Pues vamos a cambiarlo. A ver, sugerencias.

Rodri: Dilema arrostrado.

Juanjo: No, eso se entiende (241).

La intención manifiesta de Juanjo es engañar al público y a las instituciones haciéndoles caer en la cuenta de la falsedad que encubre el discurso dominante: “El lenguaje culto es una cortina de humo para tapar el vacío burgués. Por eso el pueblo dice tacos” (243).

Como señalé más arriba, la reflexión metalingüística desemboca en una reflexión política sobre la función del teatro, la cual también hay que actualizar con respecto al clásico: “Rodri: Pues no sería tan raro que una compañía que se llama Ubú Rey montara un Calderón experimental. / Juanjo: Para ser consecuentes con el nombre, debería ser un Calderón revulsivo” (217)²³⁴. Calderón era un servidor de la cultura oficial; la compañía Ubú Rey lo es asimismo porque representa un clásico a cambio de dinero: “Hacemos lo mismo que las compañías del siglo XVII: ellas representaban Autos Sacramentales porque se los pagaba la Iglesia y a nosotros nos paga el Estado y por el mismo motivo; para que no tratemos los conflictos de hoy” (228)²³⁵.

El propósito de Calderón era embellecer una realidad histórica incómoda, ocultar “la miserable realidad de su tiempo con triunfalismos y falsedades” (228). Para Antonio, Calderón tiene una clara función de “despolitizar al público” (227), actitud adecuada para congraciarse con el poder y optar a una subvención. Antonio se muestra totalmente

²³³ Nótese la inusual aparición explícita de la figura del autor en esta acotación, lo cual podría tomarse como otro signo de metateatralidad.

²³⁴ Es inevitable la conexión con *En un lugar de Manhattan* (Albert Boadella) —de la que me ocuparé más adelante—, donde la excéntrica directora también propone una modernización totalmente descabellada de la obra cervantina, en la que don Quijote y Sancho son una pareja de mujeres que viven en Nueva York y tienen que luchar contra los prejuicios.

²³⁵ Afirmación relacionada con la que se realiza en la acotación de *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (José Luis Alonso de Santos): “Estamos a finales del siglo XVII, como casi siempre”. Ambas obras se establecen en el generalmente aceptado pasado glorioso español como forma de distanciamiento para criticar situaciones actuales.

El propósito de *Céfiro...*, según apunta Ragué-Arias, es la “desmitificación de la figura histórica de Calderón de la Barca y de sus contemporáneos, a la vez que un ataque al sistema teatral contemporáneo, que se apoya en centenarios y celebraciones” (1996, 70).

consciente de su sometimiento, ha claudicado: “Vamos a la pasta. Chitón y el rabo entre las piernas. Y en vez de Ubú Rey, Compañía Proveedora de la Real Casa” (229). Esta autorreferencialidad a la postura de los creadores revela un tipo de censura oculta incluso en tiempos de democracia, que nos retrotrae a siglos atrás, es decir, que la libertad del período de transición y democracia es tan solo aparente: “Empezamos con Beckett, luego Sastre, más tarde Nieva y ahora, en plena democracia, a Calderón. ¡Pues vaya un progreso! [...]. Somos unos reaccionarios, unos oportunistas carrozones reaccionarios que se venden por una subvención ministerial” (229).

En este momento, Juanjo pretende burlar los mecanismos de poder: “Ya que tenemos que someternos al Ministerio, hagamos algo que compense esa humillación. Experimentemos [...]. Modernicemos a Calderón” (230). Y aquí comienza la revolución de Juanjo, que terminará en un estrepitoso fracaso y con la vuelta de la dirección a manos de Antonio.

Juanjo es experimental y Antonio conservador. Al primero no le importa atacar a instituciones y autoridades pero su postura raya el elitismo del intelectual con respecto al pueblo llano. Antonio, por el contrario, prefiere someterse a los dictados del poder para acceder a las subvenciones. De este modo, la autorreflexividad sobre el proceso de montaje da paso a otra variedad de lo metateatral como es la referencia a la vida real.

Juanjo quiere llevar a cabo su utopía revolucionaria en este montaje dejando en evidencia los mecanismos de manipulación del poder sobre las masas: “El público tiene un complejo de inferioridad inculcado desde arriba” (242)²³⁶. Sin embargo, sus soflamas revolucionaras, conocidas y manidas, no convencen: “Pubi: Vaya eyaculación panfletaria” (243)²³⁷. A este falso discurso de Juanjo se enfrenta Antonio, que pone en evidencia las contradicciones del discurso de aquel, queriendo representar las paradojas que existen en todo movimiento revolucionario y que dan al traste con cualquier conato de rebelión: “Juanjo quiere que esta compañía sea un colectivo, pero el único que dirige es él [...]. Está tan obsesionado por combatir el poder, que ya no se le puede diferenciar de él” (251).

²³⁶ Y continúa la cita: “Hay que devolver el arte a su inocencia primitiva”, lo que nos recuerda a las ideas que alientan a don Josep en su intento por resucitar el teatro volviendo al origen, al primitivismo, a lo ritual.

²³⁷ Las ideas panfletarias de Juanjo que finalmente no cumplen su cometido recuerdan a las proclamas revolucionarias de *Los figurantes*, personajes sin capacidad intelectual para mantener un discurso coherente con sus ambiciones reivindicativas.

La irrupción de la vida real en los ensayos de la compañía da al traste con el proyecto teatral. Pubi, la representante de la compañía, anuncia que no hay subvención: “El Ministerio se ha echado atrás [...] sólo se subvencionará a los Teatros Nacionales y a un par de compañías privadas” (236)²³⁸. Más adelante, vuelve a cortar los ensayos para reconducir la orientación del montaje: “El delegado no vendrá hoy [...]. Parece que lo que busca ahora el Ministerio son dos compañías con montajes clásicos, a secas” (253).

Esta dependencia absoluta y servil de la subvención –variedad metateatral de la referencia a la vida real– hace aflorar la otra vertiente crítica de la obra que señala Ragué-Arias: “La precariedad económica en la que viven la mayoría de grupos y compañías teatrales, situación que, a través de la política de subvenciones [...] manipula y condiciona la coherencia ideológica de las gentes de teatro” (1996, 70). En esta dirección se puede interpretar el pasaje en el que los personajes dedican una sarta de insultos a los críticos²³⁹.

La compañía asume que la idea de Antonio es la más cabal y decide devolverle el mando, de manera que Juanjo tiene que abandonar porque se queda sin apoyos: “Antonio: Juanjo estará aquí mañana. Vendrá, como siempre, a protestar, pero ya no será lo mismo; sabe que ha perdido” (260). El poder vuelve a manos de Antonio, lo que demuestra el fracaso de la revolución o el triunfo de una mentalidad práctica frente a la utopía de Juanjo.

Del desplome de las utopías trata *El cerco de Leningrado* (1994), de José Sanchis Sinisterra²⁴⁰. Natalia y Priscila son dos antiguas integrantes de la compañía Teatro del Fantasma, que decidieron quedarse a vivir en el teatro que solía ser su forma de vida después de la muerte de su director, Néstor Coposo, hace veintitrés años. Las extrañas circunstancias que rodearon la muerte de este –amante de Natalia y marido de Priscila, a la vez– las obliga a permanecer en el teatro para evitar su cierre y esclarecer el accidente que acabó con la vida de su líder. Ahora, el cierre es cada vez más

²³⁸ Intervención que recuerda tanto a aquella de *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (José Luis Alonso de Santos) –de la que trataré más adelante– en la que Carcoma anuncia el fin de los ensayos porque el duque para el que iban a actuar, este año, ha decidido suspender la representación y soltar toros como divertimento de la población: “El Duque no quiere ya la comedia. Dice que este año soltará toros” (2001, 131).

²³⁹ Esta escena que se cita de *Céfiro...* conecta con la del acuchillamiento simbólico de don Josep (*El Nacional*) de los colectivos que tienen que ver con el mundo del teatro.

²⁴⁰ José Sanchis Sinisterra, *El cerco de Leningrado* (con *Marsal Marsal*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1996. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

inminente ante la necesidad de derribarlo para poder construir un nuevo acceso a un aparcamiento. La única forma de evitar el desahucio es poner el teatro en funcionamiento y eligen la obra *El cerco de Leningrado*, escrita por Néstor, cuyo libreto han de encontrar entre los restos de la desaparecida compañía porque, piensan, ahí hallarán la respuesta de la muerte del director²⁴¹. Y es que Natalia y Priscila, como dos viejas activistas, vestigios de las utopías modernas, testimonios del fracaso de la revolución, piensan que con el teatro lleno de público las máquinas demoledoras retrocederán²⁴². La obra termina con el descubrimiento de que Néstor vislumbró el fracaso y la autodestrucción de las ideologías de izquierdas, materializada en su propio asesinato:

Lo que no se atreven a decir es que la obra contiene una anticipación de la caída del muro de Berlín en 1989 y que ésta es la razón por la cual fue asesinado Néstor: él había avizorado la traición interna y las alianzas externas, información demasiado peligrosa para unos y otros (Sosa, 2004, 205).

El aspecto metateatral y el objetivo político de la obra están completamente imbricados, ya que evitar la muerte del teatro simboliza la posibilidad de cambiar el mundo desde el escenario: “No cambiar el mundo es condenar el teatro a morir” (Martínez, 2004, 30). Hablamos, de nuevo, de una dimensión política del metateatro, que se emparenta con los renovadores europeos de la escena, estudiados por los teóricos de referencia, esto es, Genet, Weiss, Grass o Beckett²⁴³.

En cuanto a la dimensión política, aparece de manera clara, aunque con valor caricaturesco, en las consignas comunistas que Natalia y Priscila evocan de vez en cuando y que no hacen sino acentuar el carácter antiguo y rancio de un tipo de ideología caduca. Como afirma el propio Sanchis, “estas reminiscencias militantes funcionan en la obra en un doble registro: caricaturesco y nostálgico” (Martínez, 2004, 31). Así nos encontramos afirmaciones como esta: “Priscila: ¿De Marx? ¿Qué pasa con Marx? /

²⁴¹ “Priscila: ¿Para qué nos hemos pasado media vida buscando el libreto, eh? [...]. Para saber quién mató a Néstor, y por qué” (45).

²⁴² Así lo expresa Natalia, para quien la resurrección del teatro evitaría el derribo: “Sí: abriremos el teatro y volveremos a actuar, Priscila. Tú y yo [...]. Buscaremos obras bien revolucionarias [...] y veremos si se atreven a derribar un teatro vivo, un teatro que funciona. [...]. Y claro que sacaremos a Néstor de la cuneta” (70). De esta forma, quedan concretados los dos objetivos que buscan las protagonistas: “defender el Teatro del Fantasma y rememorar a Néstor, símbolo de la lucha ineludible por la causa socialista” (Sosa, 2004, 202). Esta puesta en escena de *El cerco...*, igual que el montaje de *Rigoletto*, por don Josep de *El Nacional*, materializa la lucha contra la muerte del teatro.

²⁴³ Cfr. Primera parte.

Natalia: Que dicen que está superado, que no acertó ni una... / Priscila: ¡Vaya novedad!” (20).

El hecho de que este discurso esté en boca de personajes sin capacidad para sostenerlo –del mismo modo que en *Los figurantes*–, resta seriedad a estas consignas revolucionarias: “Natalia: Lo hago porque aquí hay síntomas graves de astigmatismo [...]. ¡Escepticismo! Eso es... / Priscila: Astigmatismo... Menuda militante...” (32). En otra ocasión, se compara a las termitas con “agentes objetivos del capitalismo”, porque “son capaces de comerse toda la madera del edificio” (19)²⁴⁴. Siguiendo con la caricatura de los símbolos progresistas, en la escena del picnic, “*Natalia [...] va hacia la bandera roja. Se limpia en ella las manos y la boca, y el pájaro comienza a cantar airadamente.* / Natalia: (*Al pájaro*). Perdón. Es que no hay servilletas...” (46). El humor aparece cuando se usa terminología militante fuera de contexto: “Natalia: ¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía” (54). Sobre todo, esta parodia es más evidente cuando estas consignas políticas son pronunciadas por alguien que no demuestra mucha inteligencia: “Priscila: Tengo que hacer una autocrítica. / Natalia: ¿Autocrítica? ¿A quién? Yo no he hecho nada” (54).

La inocencia de Natalia y Priscila es un “delirio utópico” (Martínez, 2004, 30), ya que el propio Sanchis asume que su intención de poner en funcionamiento el teatro es un deseo irrealizable. Para empezar, sitúa la acción en un teatro vacío, como en *¡Ay, Carmela!*, *Ñaque* o *Los figurantes*, por ejemplo²⁴⁵. Este hecho propicia la aparición de la autorreferencialidad en las alusiones al mundo del teatro, mientras que, por otro lado, desemboca en el surgimiento de pequeñas representaciones de forma ocasional (rememoraciones, disfraces o ruptura de la cuarta pared) y llega al punto culminante de la estructura abismante que se produce con la lectura del manuscrito de *El cerco de Leningrado*, escrito por Néstor, y que aportará nuevas interpretaciones de forma retrospectiva.

En primer lugar, vamos a considerar las alusiones y autorreferencias a la profesión y al género teatral mediante la mención a los trabajos teatrales del grupo:

²⁴⁴ Por cierto, en otra ocasión nos encontraremos con otro Carcoma, que también es un virus del teatro: el director de la compañía de *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (Alonso de Santos).

²⁴⁵ Es una constante en el autor el paso por el tamiz del teatro de temas graves para restar seriedad. De la misma manera que en *Ñaque* o *Los figurantes*, el teatro vacío, la estética del despojamiento o de la miseria son elementos constantes en la dramaturgia de Sanchis Sinisterra, pretendiendo no distraer la atención de la palabra, auténtica protagonista de las obras y vehículo transmisor del mensaje político y social que pretende el dramaturgo.

Divinas palabras, de Valle-Inclán cuando nombran el cántaro de Mari-Gaila; *Doña Rosita, la soltera*, de Lorca; *Fuenteovejuna*; *Antígona*; *Madre Coraje*; o Maiakovski, nombre del pájaro que sacan para el picnic (41).

En cuanto a las autoalusiones, encontramos gran presencia de metalenguaje relacionado con el mundo del teatro. Referencias retrospectivas a la antigua compañía, por ejemplo, cuando leen un viejo programa: “Natalia: (*Lee*). ‘El Teatro del Fantasma estrena *Los bajos fondos*, de Gorki... Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra...” (25); así como alusiones al quehacer de la compañía: “Priscila: Yo creo que eso de separar los programas de las críticas es un error, lo mismo que juntar las fotos con los programas y las previas con las críticas” (23).

Sin embargo, lo más destacable es la *mise en abyme* final que configura la lectura del ansiado libreto y que obliga a una lectura retrospectiva del texto. El resto de la obra concluye en este punto en el que Natalia y Priscila descubren la verdad acerca de la muerte de Néstor, razón por la cual han resistido durante veintitrés años en el teatro que ahora está presto a ser derruido.

Pero hasta llegar a este punto se han producido numerosas ocasiones en las que Natalia y Priscila, se convierten en otros personajes. A veces hacen de ellas mismas en otro tiempo pasado, como ocurre con las rememoraciones de ciertos episodios que estas antiguas activistas realizan para traerlos al presente de la representación²⁴⁶. La primera de estas conmemoraciones se refiere a cuando Natalia decidió encerrarse en el teatro junto a Priscila hasta que se esclareciera la muerte de Néstor, mientras veían desaparecer o huir al resto de la compañía²⁴⁷. La circunstancia de permanecer durante más de dos décadas encerradas en un local de teatro confiere a las figuras cierto carácter fantasmagórico, aspecto con el que podría relacionarse la imprecisión temporal que gobierna la obra. Y es que Natalia y Priscila nunca saben en qué día viven: “Priscila: ¿Ayer no fue miércoles? / Natalia: Más o menos” (13); o cuánto tiempo ha transcurrido

²⁴⁶ Marcela Beatriz Sosa (2004) afirma que estos momentos autorreflexivos conforman una estructura metateatral que contribuye a apoyar el mensaje del fracaso de la revolución: “El dramaturgo apoya su propuesta ideológica sobre una estructura metateatral: representaciones conmemorativas [...]: “rutinas” como la del lustre del suelo del escenario [...], roles dentro de los roles [...]; diálogos imaginarios [...]; rupturas de personaje [...]. Pero por sobre todos estos recursos, la utopía se apoya en la *estructura en abismo* que se produce en el desenlace de ECL [*El cerco de Leningrado*]” (2004, 204).

²⁴⁷ Quisiera incluir en este apartado de la indeterminación temporal al personaje de don Josep, de *El Nacional*, del cual también se dice que mira la hora sin tener reloj: “(*Consulta el reloj de muñeca que no tiene*). / D. Josep: ¡En punto!” (Boadella, 1999, 7).

desde que, por ejemplo, Natalia subió por última vez a los pisos de arriba del teatro: “La voz de Natalia: La semana pasada, casi me caigo... / Voz de Priscila: Querrás decir el año pasado. Hace meses que no subes...” (12); ni tampoco cuánto hace que empezaron a usar pesticida contra las termitas que, han descubierto, están destrozando el escenario “Natalia: Hace un mes que no puedo ni pisar el escenario, de la peste que hay... / Priscila: ¡Un mes! Pero si lo eché hace tres días” (24). Esta indeterminación temporal ayuda a la difuminación de la frontera entre la realidad y la ficción, con lo que se relaciona el hecho del rejuvenecimiento de Natalia, aspecto que Sanchis incluyó para “vulnerar el realismo situacional de la acción” (Martínez, 2004, 31).

La indeterminación temporal propicia la eliminación del límite realidad/ficción, así como que los personajes practiquen el papel dentro del papel, a veces, sin avisar. En esos momentos, ambas figuras cambian repentinamente y comienzan a interpretarse a sí mismas en un momento anterior en el tiempo: “*Súbitamente, Natalia cambia de actitud y mira su alrededor con aire inquieto y agitado*. Natalia: ¡Priscila! ¿Dónde estás, Priscila? / Priscila: (*Con evidente fastidio*). ¡No, por favor, Natalia! Ahora no...” (33)²⁴⁸. Entendemos que se trata de una representación consciente cuando los personajes se salen del papel para hacer rectificaciones, pasando a comportarse como personajes-dramaturgas: “Priscila: Vamos a ver si aclaramos una cosa [...]. Digo que para recordar tiene que haber unanimidad... Y segunda... [...]. Que una cosa es recordar y otra, delirar. / Natalia: (*En brusca transición, grita*). ¿Quién delira aquí?” (35).

Otra evocación, pero de forma inconsciente, la realiza Natalia sonámbula cuando revive la muerte de Néstor confundiendo el teatro vacío con el escenario de una guerra. El aspecto desordenado del teatro y el ruido de las máquinas de derribo son asociados con los sonidos de una guerra, escena con la que comienza *El cerco de Leningrado*, escrita por Néstor²⁴⁹. En medio de este simulado campo de batalla, aparece Natalia con

²⁴⁸ El propio Sanchis afirma que estas memoraciones son un recurso para introducir información acerca del pasado de los personajes con el fin de justificar por qué han llegado a la situación del presente de la acción: “Hay aquí [...] un interesante problema dramático que tuve que resolver mediante diversos recursos, entre ellos su tendencia a ‘recordar’: ¿cómo suministrar al receptor información sobre el cúmulo de circunstancias anteriores a la acción –los famosos antecedentes dramáticos– imprescindibles para entenderla, pero difíciles de insertar en el diálogo, ya que ambas los conocen de sobra sin lastrar la interacción?” (Martínez, 2004, 31).

²⁴⁹ “(*Sobre el Oscuro se escucha el trepidar de máquinas de derribo y de construcción. Por momentos podría confundirse con sonidos bélicos*)” (64). Se da la circunstancia de que todavía no han descubierto el libreto de Néstor, de manera que esta evocación de un campo de batalla bien podría interpretarse como una anticipación del hallazgo. Por otro lado, permítaseme traer a colación la referencia a *El Nacional* (A. Boadella), en cuyo final también se podían escuchar las máquinas que

los ojos cerrados advirtiéndolo a un Néstor imaginario: “Cuidado Néstor, cuidado... Apártate de ahí, rápido... La baranda está rota y tú lo sabes...” (64). (Esta alusión a la barandilla conecta con el inicio de la obra, cuando Natalia advierte a Priscila de que existe este desperfecto en el teatro, provocando la ilusión de un tiempo cíclico²⁵⁰).

En otro momento, los ficcionalizados son los espectadores, cuando Priscila se acerca al proscenio para dirigirse a este como *fantasma*, produciéndose una ruptura de la cuarta pared con la consiguiente confluencia realidad/ficción: “Distinguido público [...]. Querido fantasma... esto no hay quien lo salve” (38)²⁵¹. En este difuso límite nos encontramos desde el principio de la obra, cuando se produce una correlación entre el escenario y la sala en el momento en que se apagan las luces de la sala real y Priscila alerta a Natalia de que se ha ido la luz en el teatro: “(Se apagan las luces de la sala [...]). / Voz de Natalia: ¡Se ha ido la luz!” (9)²⁵².

Del mismo modo que Priscila se dirige a los fantasmas que pueblan la oscuridad de la sala, también habla con otras entidades imaginarias en la escena en la que representan un picnic campestre con motivo de la conmemoración del 1.º de mayo. Ambas figuras disponen en el escenario el mantel y la comida típica de este tipo de actos, y hablan con personajes imaginarios, los supuestos invitados a esta celebración: “(Levantándose, interpela a invisibles interlocutores). ¿Cómo estás, Roberto?... ¡Vaya, Cristina!” (41). Este acto también es aprovechado para lanzar proclamas panfletarias cuyo significado queda ahogado por lo absurdo de la situación y por el humor que caricaturiza y anula su significado: “Natalia: Pues Néstor tampoco creía en el espontaneismo de las masas. / Priscila: ¿Lo dices por las albóndigas? / Natalia: La conciencia revolucionaria, decía, debe fecundar al movimiento obrero para que sus

procederían a la demolición del teatro. Otro paralelismo con la obra de Boadella se encuentra en la intención de Priscila de enterrarse con el teatro, de la misma forma que hace don Josep: “¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro?” (67).

²⁵⁰ “Convertidas en Pasionarias anacrónicas, nuestras dos activistas de la resistencia se aferran a unos ritos y reglas que las siguen manteniendo a flote. En una especie de tiempo cíclico en el que pierden sus puntos de referencia cronológicos [...]. De repente se ponen a actuar para recordar algunos momentos del drama [...] el principio de la ocupación del teatro, la muerte de Néstor... momentos claves de la historia de ambas, grabados en su memoria, y que resurgen como en un delirio” (Martínez, 2004, 31).

²⁵¹ Se observa en los personajes de nuestro dramaturgo una tendencia a la imposibilidad de vulnerar la cuarta pared, ya que son entidades ficcionales que no pueden sobrepasar el proscenio. De ahí que su acercamiento a este límite entre el escenario y la sala produzca la percepción de un *fantasma*, *oscuridad*, *abismo*, como hemos visto para *Los figurantes* y como veremos en *El Retablo de Eldorado*.

²⁵² “Una vez más la acción tiene lugar en un teatro. Una vez más aparecen desdibujadas, difuminadas, las fronteras entre ficción y realidad, cuando, al principio de la obra, Natalia dice encender las luces de la sala de su teatro, las que se encienden son las del ‘verdadero’ teatro” (Martínez, 2004, 30).

ansias de emancipación y todo eso, ¿verdad? [...]. / Priscila: Ya ves... ¿Y eso te lo decía en la cama?” (42).

A estas conversaciones imaginarias les suceden momentos explícitos de papel dentro del papel en los que ambas mujeres deciden convertirse en otros personajes por diferentes motivos. En una ocasión, Priscila, tras arrepentirse de haber aceptado la oferta de Roberto de convertir el teatro en un museo, decide enfrentarse a este y, para que su propuesta surta efecto, quiere ensayar lo que van a decirle: “¿Por qué no lo ensayamos como hacíamos antes? ¿Te acuerdas? Yo hago de Roberto y tú de nosotras... o al revés” (61). Ese papel dentro del papel —como cuando Natalia aparece disfrazada, sucesivamente, de Vera Yakubovski y de Rosita la soltera— va anunciando el momento de aparición y lectura del misterioso libreto de *El cerco de Leningrado*, escrito por Néstor.

El encuentro de este se convierte en una situación maravillosa, como esas concesiones a lo fantástico que hace Sanchis en sus obras para romper con el realismo²⁵³. Natalia, de repente, comienza a proferir frases del libreto sin saber que proceden de ahí: “Priscila: Y esas otras frases... los suministros...el bloqueo... y lo de rechazar al enemigo [...]. A ver, repítelas [...]. / Natalia: ¿Cómo las voy a repetir? Me han venido de golpe, sin pensar...” (45). Esta escena en la que a Natalia le sobrevienen las frases del ansiado libreto prepara la otra escena en la que se encuentra la obra de forma fortuita y ambas figuras comienzan a leerlo:

(Natalia extiende la mano y lo coge, casi con veneración. Priscila no lo suelta. Quedan ambas sujetándolo y mirándolo en silencio).

Natalia: *(Comienza a leer en voz baja)*. “Acto primero. La escena representa... una fortificación semidestruida... junto a la fábrica Kírov... en las afueras de Leningrado” (72).

Este libreto escrito por Néstor y que lleva el mismo título que la obra de Sanchis, es el “texto-espejo” de esta (Sosa, 2004, 201), que ya fue nombrado al principio: “Priscila: *(Toma los papeles, incrédula y lee)*. *El cerco de Leningrado*. ¡No es posible! [...]. ¿Dónde está el resto? [...]. Aquí solo está el título, la lista de personajes..., y una hoja en blanco” (29).

Ahora, en los momentos concluyentes de la obra, Natalia y Priscila leen el libreto, pero solo nos enteramos del principio y del final²⁵⁴. Y es en esta última escena

²⁵³ Cfr: nota 242.

²⁵⁴ De la misma manera que en otras obras del autor como *El lector por horas*, *Deja el amor de lado* o

donde descubrimos otro paralelismo entre la obra inserta y la obra marco: el líder, Andréi, –igual que Néstor– muere. Andréi fracasó en su intento de proteger Leningrado y también previó el fin del sueño comunista: “Vera: ¿Qué fue lo que soñó?... / Dimitri: (*Tras una pausa*). El fin de nuestro sueño...” (74). Estas palabras, interpretadas desde la posición de Néstor en el momento de escribir la obra, se convierten en la premonición de su muerte: “El desenlace de ‘El cerco...’ duplica el desenlace de Néstor [...]. Néstor, como Andréi en la ficción, había previsto la derrota de la causa revolucionaria; quizá también había previsto su propia muerte, ya que tenía tantas precauciones en la preparación de la obra” (Sosa, 2004, 206). Y estas precauciones las nombran Natalia y Priscila, cuando hablan del secretismo en el que estaban ensayando la obra, sin apenas texto, un texto que solo él tenía completo: “Natalia: ¿Tú crees que se puede ensayar una obra sin tener el libreto? / Priscila: ¿Quién no tenía el libro? / Natalia: De los actores, nadie. Cada uno su papel, y gracias. Y encima, a piezas, como un rompecabezas [...]. Llegabas un día, y Néstor nos daba una hoja o dos a cada uno, y a ensayar. Y tú no sabías ni qué iba primero ni qué iba después” (30).

De este modo, esta obra espejo de la que apenas conocemos un par de fragmentos, configura una estructura en abismo que aporta claves de interpretación a la búsqueda de Natalia y Priscila durante veintitrés años:

Del mismo modo que unos y otros ejecutaron a Néstor tirándolo por encima de la barandilla de la escalera, las fuerzas del capitalismo y los dirigentes de la Unión Soviética, en una alianza contra natura asesinaron a la utopía comunista. Este es el doble secreto que la lectura del manuscrito de *El cerco de Leningrado* revela a los personajes, y que la representación de la obra *El cerco de Leningrado* revela al propio público (Martínez, 2004, 34).

El libreto en sí es una *mise en abyme* que obliga a una lectura retrospectiva de la obra ya que, al término de la estructura enmarcada, las dos figuras reconocen que la muerte de Néstor pudo haber sido un asesinato porque Néstor vislumbraba la traición de las ideologías de izquierdas:

Priscila: Una bomba, Natalia... ¿Te imaginas, decirles a los nuestros que iban a ganar los otros?

.....
Natalia: Les arruinabas el negocio. No podía ser. Al autor se la hubieran hecho pagar con...
(*Enmudece [...]. Y casi simultáneamente lanzan un grito desgarrador*).

Enemigo interior, en las que los textos insertos incorporan estructuras especulares, solo conocemos estos textos-espejos de manera parcial, fragmentos, de manera que se hace necesaria una activa participación del lector.

Natalia: Los unos rompieron la baranda... Los otros le dieron el empujón (78).

El descubrimiento de la verdad las anima a montar la obra y poner en funcionamiento el teatro, pero sabemos que es un sueño irrealizable porque precisamente ese es el mensaje que Néstor nos dejó, el fracaso de la revolución: “(Salen. Aumenta el ruido de las máquinas. Una brisa inexplicable hace ondear la bandera roja)” (80).

Este clima de derrota también lo comparte *Perdonen la tristeza* (1992), de Eusebio Calonge²⁵⁵, texto que no quisiera dejar de mencionar antes de cerrar este epígrafe. Esta obra también tiene lugar en un escenario abandonado en el que los personajes Sebastián, Agustín y Leandro, integrantes de otra compañía acabada, hacen inventario del atrezzo.

El hecho de que la situación se desarrolle en un teatro vacío, propicia la aparición de autorreferencialidad. A través del diálogo, estos personajes aluden a asuntos relacionados con la profesión y la creación teatral, como la pertinencia o no de seguir los gustos del público en la elección de un determinado montaje.

Otra vertiente de autorreferencialidad es la aparición del autor real como personaje dentro de la propia obra. Mientras los personajes recogen los restos de la compañía, descubren unos retratos de actores, uno de los cuales representa al propio Calonge, de quien se dan datos reales como que “a sus dieciséis años, recién llegado, triunfó con *Ilusiones rotas*, drama en cuatro actos. Esta sí que es una figura de las que marcan toda una época”²⁵⁶.

En cuanto a las referencias al mundo del teatro, se habla de las vivencias de los actores en sus viajes, lo cual desemboca en una reflexión más profunda acerca de la esencia efímera e intangible del teatro que, por consiguiente, va destinada irremisiblemente al olvido.

Frente a la melancolía que recorre el texto, Leandro, un viejo actor con demencia, representaría esa lucha del arte teatral contra su naturaleza ilusoria y pasajera.

²⁵⁵ Eusebio Calonge formó parte del Teatro la Zaranda desde 1985. Sus obras más destacadas son *Perdonen la tristeza* (1992), *Obra Póstuma* (1995) y, más recientemente, *Este Sol de la Infancia* (2009) y *Nadie lo quiere creer. La patria de los espectros* (2010). Sus obras han sido representadas por La Zaranda en todo el mundo y han recibido premios de la crítica, en Buenos Aires, Nueva York, Montevideo, La Habana, Madrid o Barcelona. Calonge ha obtenido los premios del Teatro Andaluz al mejor autor y, con el Teatro La Zaranda, el Premio Nacional de Teatro en 2010. <<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0022.html>> [Consultado: 29 de septiembre de 2014].

²⁵⁶ Eusebio Calonge, *Perdonen la tristeza*, Madrid: SGAE, 1994, p. 19.

Leandro, como una María Josefa lorquiana, es incapaz de reconocer la realidad del abandono y cierre del teatro y repite, como para conjurar el fin, que esa misma noche habrá función.

1.2. Compañías ambulantes: el teatro de los piojos y la carcoma

Todo el mundo es un teatro y todos los hombres y mujeres, histriones - Viajes en el tiempo y retablos cervantinos

Las obras sobre compañías de teatro del Siglo de Oro nos trasladan a un universo de miseria y picaresca, de piojos, carcoma y hambre, situación precaria en medio de la que tienen que desempeñar su trabajo actores, actrices y directores de compañías ambulantes. Se trata de utilizar el teatro como excusa para revisar la historia de España en su época más gloriosa, pero también para establecer una analogía con las luces y sombras de nuestro siglo XX.

Dos de las obras que trataré me parecen muy cercanas entre sí: *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (José Luis Alonso de Santos, 1975) y *Alesio, una comedia de tiempos pasados* (Ignacio García May, 1986), dado que ambas están ambientadas en el Siglo de Oro, tratan de una compañía de teatro que actúa para ganarse la vida y sus representaciones y ensayos están contaminados por las circunstancias personales de los actores. Ambas, además, cuentan con un componente humorístico, irónico y paródico que nos remite una concepción lúdica y festiva del teatro.

Con el grito de *¡Viva el duque, nuestro dueño!* Alonso de Santos titula esta obra, adulando al poder, representado aquí por *el duque*, que es quien decidirá si la representación que ensayan estos cómicos de la legua se va a llevar a cabo y, lo más importante, si estos recibirán el pago por su trabajo, dada la situación de miseria en la que se encuentran²⁵⁷.

²⁵⁷ José Luis Alonso de Santos (1942) es dramaturgo, director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ha escrito obras de gran éxito de crítica y público, entre las que destacan *Bajarse al moro* (1985), *La estanquera de Vallecas* (1981), *Salvajes* (1997) (las tres llevadas al cine), *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (1975), *El álbum familiar* (1982), *Trampa para pájaros* (1990), *La sombra del Tenorio* (1995), *Un hombre de suerte* (2003), *Cuadros de humor y amor al fresco* (2003) o *La cena de los generales* (2008). También ha versionado a Aristófanes, Molière, Shakespeare, Calderón, así como ha realizado adaptaciones libres de, por ejemplo, *El Buscón*, de Quevedo. Otro tipo de obras son los libros de teoría teatral como el *Manual de teoría y práctica teatral* (2007). Su obra completa ha sido publicada en dos tomos en *Obra Teatral de Alonso de Santos* (2008) y ha sido galardonado, entre otros, con el Premio Nacional de Teatro (1986), el Tirso de Molina (1984) y, últimamente, ha recibido el homenaje del Festival de Teatro Clásico de Olmedo (2014). (*José Luis Alonso de Santos* <<http://www.joseluisalonsodesantos.com/>> [Consultado: 22 de febrero de 2015]).

La compañía se halla en una situación de gran precariedad por lo que necesitan representar su obra para procurarse el sustento, circunstancia que, unida al drama personal de cada actor-personaje, presidirá los ensayos de la obra conmemorativa del duque de Gondomar. Sin embargo, a pesar de la ilusión y del esfuerzo por superar las carencias y las terribles circunstancias individuales de cada uno, la representación no llega a efectuarse. La obra termina con el anuncio por parte del duque de que prescinde de ellos este año porque prefiere “soltar toros” para las fiestas.

Los elementos metateatrales que determinan la carga crítica de este texto son la autorreferencialidad al propio mundo del teatro, la referencia a la vida real y el teatro dentro del teatro. *¡Viva el duque...!* se caracteriza por un tipo de metateatro político –del que ya hablamos en la primera parte de este trabajo–, puesto que tanto las alusiones a la mísera vida de la compañía de cómicos como al represor contexto histórico del Barroco recuerdan al momento de publicación y estreno del texto, el año 1975²⁵⁸.

Comencemos por analizar la presencia de las variedades metateatrales que versan sobre la referencia al mundo del teatro y al contexto histórico. El teatro ambulante como forma de vida revela aquí sus penurias y miserias gobernadas por la omnipresencia del hambre, necesidad que les hace ensayar la obra “El duque de Gondomar” en penosas condiciones para poder conseguir el favor del noble y obtener la recompensa. Dado el desánimo que cunde entre los cómicos, Carcoma, su director, trata de animar –engañar o chantajear– a sus huestes prometiéndoles una sabrosa recompensa, es decir, “*trata de suavizar la situación*” advirtiéndoles de que, si lo hacen bien, “¡Comeríamos en las cocinas del Rey!” (95), lo que da lugar a una “*alucinación gastronómica colectiva*” –que puede recordar al paso de Lope de Rueda, *La tierra de Jauja*–, donde los personajes producen una ficción subjetiva fruto, quizá, de las alucinaciones ocasionadas por el hambre.

²⁵⁸ “Estamos en esta España del XVII –y del XX, en el año 1975– intolerante, oscura y represiva que aniquila cualquier aliciente de modernidad”, Margarita Piñero, “Introducción” a *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, Madrid: Castalia, 2001, p. 41. (A partir de aquí, todas las notas irán referidas a esta edición).

Más adelante, Piñero establecerá esta referencia a la vida real explicando más concretamente la situación específica que vivía Alonso de Santos y su grupo de teatro independiente, el Teatro Libre, muy parecida a la de este grupo de cómicos de la legua: “Esta obra [...] la escribió Alonso de Santos para su grupo Teatro Libre, que en esos momentos, como todos los grupos de teatro independiente, luchaba contra el poder establecido y luchaba también por salir adelante como compañía teatral. Estas circunstancias se van a plasmar en este texto, que plantea, como tema general el enfrentamiento entre el arte y el poder y más concretamente nos habla de las difíciles relaciones que existen entre los creadores y una estructura de poder autoritaria” (Piñero, en “Introducción”, 2001, 55).

El hambre es, pues, una de las circunstancias adversas en las que estos faranduleros han de desarrollar su trabajo²⁵⁹: “Gallego: Mira este. Dice que cuándo se come... Como no te comas a uno de los cinco que asaron ayer en la plaza” (80). La otra es el temor a la Inquisición²⁶⁰, tribunal religioso que emplea la horca, las hogueras y otros instrumentos de tortura tan habitualmente que los personajes-actores no reparan en ironizar sobre ellos. Así, Nicanor considera que la horca ayuda a deshacerse de tanta “gentuza”, “herejes, brujas, endemoniados, ladrones, facinerosos, rebeldes y monjas corrompidas” (81), mientras que el Gallego le replica que esa *gentuza* es la que acude a presenciar su espectáculo: “Lo peor es que nos quitan toda la concurrencia” (80), en una humorística alusión metateatral al público real. En cuanto a las hogueras, parecen ser una práctica tan normalizada que Nicanor y el Simple las consideran un acontecimiento social. Nicanor cuenta una anécdota en la que, una noche, la gente se acercaba a la hoguera de los condenados para protegerse del frío; como consecuencia del humo, la gente tosía y esto unido a los gritos de los condenados, configura una escena macabra: “Ellos venga a gritar, y todos lo que estábamos viéndolo, venga a toser. Más de cien quemaron, y luego nos dejaron llevar las brasas para casa” (81). Por su parte, el Simple, hermano de la Tuerta, resaltará este carácter festivo de las hogueras cercano al de una feria: “Dan gritos, saltan chispas y la gente se mete mano y juega a naipes y a la taba. ¡Como una feria!” (83). Por su parte, Juliana alude a las “pencas, cuchillos, sacaojos, y demás herramientas del Santo Oficio”, irónicamente, como las formas en que se presenta el Espíritu Santo para hacer confesar.

El temor a la Inquisición revela un entramado social de acusaciones y testimonios falsos que deberían de darse entre los naturales del mismo pueblo –de la misma manera que ocurría en el período franquista–, de lo cual son representantes Nicanor y Juliana. El primero da veracidad al rumor que circulaba por el pueblo según el cual la madre de Juliana era acusada de bruja o corrompedora de clérigos basándose en una ridícula historia que había oído contar. Los ataques entre Juliana y Nicanor están

²⁵⁹ Veremos que el tema del hambre va a aparecer en las obras de este epígrafe y es una de las razones por las que los cómicos de la legua tienen que seguir representando por posadas y caminos a pesar de las adversidades. Podríamos afirmar, salvando las distancias temporales, que este teatro del hambre se emparenta con la novela picaresca, al constituirse en un microcosmos marginal desde donde contemplar la sociedad y sus líneas ideológicas dominantes.

²⁶⁰ El temor a una represalia inquisitorial por la impureza de sangre es una obsesión que se muestra en la comedia clásica española, la cual representa una situación social de represión étnica y religiosa. El mismo contexto amenazador existe en *El retablo de Eldorado*, de José Sanchis Sinisterra, donde los personajes-actores han de modificar su actuación para no ser detectados por el Santo Oficio que se encuentra realizando Autos de Fe en la villa adonde han ido a parar.

teñidos de este humor chusco y vulgar, de piojo y orín, que gobierna esta vida de cómicos de la legua, como podemos ver en el chiste que surge cuando Juliana le dice a Nicanor: “Y a tu abuelo le decían ‘el badajo’, y me callo. / Nicanor: (*A todos*). Porque era el campanero. / Juliana: [...] Porque estaba todo el día enseñándolo por la calle, hasta que se la cortaron!” (86).

Lo que se trasluce de estas alusiones a los procesos inquisitoriales es un temor a que ellos mismos, cómicos de la legua, puedan sufrirlos. De esto quiere advertir el Cojo: “A más de un cómico le han quemado o le han puesto sambenitos por nada”, a lo que responde Novales, para añadir más leña al fuego: “A mí me han contado que en Almagro, en tiempos del rey Felipe, quemaron a toda una compañía [...] por una comedia que representaron” (81-2). Juliana también habla de esta marginalidad de los teatros ambulantes: “Ya nadie nos quiere bien a los cómicos de los pueblos” (97). Esta autorreflexión nos traslada inmediatamente a la situación marginal que se sigue manteniendo entre los profesionales del teatro, tanto en la época en que Alonso de Santos escribe como treinta años después. De este modo, el recurso metateatral se pone al servicio de un diagnóstico o crítica al propio género y su contexto.

Otra referencia a la vida real –al contexto histórico, concretamente– aparece en el personaje de Carcoma, quien puede ser considerado una metáfora del dictador español. Carcoma, como director de la compañía y autor de la chusca obra, da indicaciones a sus actores y actrices, les pide “un poco más de entusiasmo” (94); incluso los amenaza y manipula: “Carcoma: Si no lo hacemos bien pasado mañana ante el Duque, no nos dará un real vellón” (94), a lo que Novales responde, “*muy mosca*”: “No me gusta un pelo eso de que si le gusta al Duque nos paga, y si no, no” (95). Esta referencia metateatral a la vida real bien podría aludir al sistema de subvenciones estatales a que se sujetaba el teatro oficial por la época en que Alonso de Santos escribe esta obra, sistema que, por otra parte, se mantiene hoy día²⁶¹.

En este momento, vemos el modo en que Carcoma ejerce su control sobre la compañía abusando de su poder cuando invita a irse a Novales: “Pues ya te lo digo. Si quieres te quedas y si no ¡campo!” (95). Este autoritarismo de Carcoma choca con los delirios de grandeza de Novales: “Me parece a mí que aquí se exige mucho y se da

²⁶¹ Esta misma crítica al sometimiento del intelectual al poder hemos podido verla en *Céfiro agreste de olímpicos embates* (A. Miralles). Por otro lado, como manifestación expresa de este rechazo a la fastuosidad del teatro oficial, Sanchis Sinisterra también declaró optar por un teatro pobre en *Ñaque*.

poco, y no es dárme las, pero yo soy casi bachiller en Artes por Sigüenza” (105), a lo que Carcoma responde: “Pues mira... ‘¡Bachiller!’ , aquí se hace lo que yo digo” (106).

El orgullo de artista de Novales acaba de aflorar, así como los celos profesionales, otro de los temas recurrentes en obras centradas en la problemática interna de las compañías de teatro: “Cuando seguía estudios en Sigüenza ya hice yo unos autos de Juan del Enzina y todos me dijeron que lo hacía con propiedad de artista” (106). Nótese aquí la referencia a la vida literaria con la alusión al dramaturgo palaciego de Alba. Novales confía en su propia valía y culpa a Carcoma de coartar su carrera: “Si me deja Carcoma la loa del principio ya verías, pero claro, se la queda él” (106).

La miserable realidad de las vidas de estos cómicos se abre paso dramáticamente con el asunto de la desaparición de la paloma. Novales, narrador, lee el mensaje al término del cual se desata el auténtico drama de esta obra: “Carcoma: ¿Quién se ha comido la paloma? Os lo juro, si me entero de quién ha sido le mato. ¡Comerse la paloma dos días antes de la representación...!” (112). Como golpe de efecto para el final de la obra, la compañía preparaba soltar una paloma que en el momento del ensayo no encuentran porque, según descubren más adelante, alguien se la ha comido. Es en este momento en el que el hambre que había ocasionado las disputas y las interrupciones de los ensayos se hace dramáticamente presente y frustra el desarrollo de la obra de Gondomar. Los espectadores reales caemos en la cuenta de que la obra inserta ha sido más un entretenimiento, una evasión, una risa que quizá a nosotros nos ha hecho olvidar nuestra vida real, pero que ha sido interpretada con el ruido de las tripas de estos personajes-actores de los que, en ese momento, nos sentimos tan cerca.

Carcoma, rabioso y encolerizado, le propina una paliza al Simple porque cree que él se ha comido la paloma y este hecho es el que nos hace descender a la más cruda realidad que sufren estos personajes. Esto es, aparte del hambre (“Novales: Me quedo porque me da la gana, y porque tengo que comer”, 113), tienen que sufrir los abusos de poder de Carcoma, como consecuencia de los cuales, los actores deciden amotinarse, encabezados por Novales, quien le espeta: “¡Quién te crees que eres! ¿Dios? Y vosotros dejáis que os trate así” (113). Novales y el Cojo comienzan a recoger para abandonar la compañía, pero se opone Juliana que aprovecha la confusión para quejarse a Carcoma de los papeles que siempre le otorga. Tiene lugar, por tanto, una escena en la que los

actores se enfrentan unos a otros y contra el director por inconveniencias o inconformismos con la forma de gestionar la compañía²⁶².

Juliana toma ahora las riendas de la rebelión en esta escena plagada de metalenguaje alusivo al mundo del teatro: “Aquí hay que poner las cosas en su sitio; y que no medren unos a costa de los otros” (114). Se queja de que Carcoma no reconoce su valía o de que le da papeles de “traidor, la santa, la Virgen María y la puta arrepentida” (115), personajes que no caen simpáticos al público y, por lo tanto, por los que no obtiene el tan ansiado reconocimiento. “Los papeles siempre se han hecho así, y así les gustan a las gentes”, le replica Carcoma, que revela, así, la forma de actuar acorde con los gustos del público. Esto dibuja un panorama de la profesión teatral constreñida a los estrictos límites que establecen el poder y el público, para quienes se actúa y en función de quienes se trabaja y se monta el espectáculo. No obstante, Juliana no cede en su empeño y reclama un cambio radical, una revolución: “Pues ya es hora de que cambien. Eso y todo lo demás” (115). Así, el resto de los actores aprovechan para echarle en cara a Carcoma que se ha convertido en lo mismo que dice su nombre, en la corrupción, en la degradación del teatro: “Cojo: Lo que tenía que hacer era escribir otras obras y no estas de lameculos” (117).

A causa de esta rebelión espontánea, Carcoma decide abandonar a estos artistas “de la hambre y de los malos tratos” —en palabras de Juliana—, con el carro y su fiel escudero, Nicanor, pero es entonces cuando descubren que ha sido este último, precisamente, quien ha saciado su hambre con la paloma con la que iban a cerrar su espectáculo. El desánimo cunde entre los miembros de la compañía, quienes, unidos en la desgracia, comienzan a relatar la serie de acontecimientos nefastos que han ido minando su moral, así como sus pertenencias y su patrimonio: “Carcoma: Yo no tengo la culpa de que la gente se fuese de Segovia y estuviese despoblada cuando llegamos. / [...] Juliana: O cuando nos robaron lo poco que teníamos” (119). El clima se relaja y la comunión en la desgracia vuelve a crear la unión en la compañía. Pero entonces el Simple aparece con la noticia de la reclutación forzosa que se debe a que “ha empezado otra vez la guerra con Francia; estamos aviados si nos cogen”, según afirma Novales, y

²⁶² Las discusiones sobre el mundo del teatro son consideradas metateatrales por algunos de los autores estudiados en la primera parte de este estudio, puesto que arrojan luz sobre problemas que padece el mundo teatral, además de contribuir a realizar un autodiagnóstico de un mundo en permanente crisis y poblado de profesiones denostadas; no en vano Novales afirma: “Que bastante mal nos tratan ya por ahí fuera” (113).

es en este momento cuando sí necesitan más que nunca actuar para conseguir el dinero y huir del lugar.

Las críticas sobre el contexto histórico y la propia penosa realidad de la compañía originan el teatro del teatro como forma de escapar de esa situación de miseria. La obra inserta se convierte en un pasaporte para la huida, en el modo de salvar su vida, y han de hacerla de tal modo que agrade al Duque porque “si le gusta al Duque se va a arreglar todo”. La ingenuidad de estos personajes-actores y la ternura con la que los trata Alonso de Santos deja atrás el distanciamiento crítico en anteriores momentos de la obra para pasar a una total identificación por parte de los espectadores.

La *mise en abyme* o estructura enmarcada se constituye por una obra marco o encuadrada donde conocemos la realidad de los personajes-actores que necesitan llevar a cabo la función para comer, que hablan de sus temores a ser ajusticiados por la Inquisición o que se lamentan de sus fracasos personales. La obra encuadrada o engarzada que conforman los ensayos de la pieza sobre Gondomar, interrumpidos por los problemas personales de actores y actrices, refleja la imagen de la obra principal potenciando su significado. La función de la obra inserta es, por un lado, mostrar el servilismo a que están obligados los componentes de la compañía de Carcoma, en clara analogía con la situación contra la que luchaban los grupos del Teatro Independiente por la época en que el Teatro Libre (la compañía de José Luis Alonso de Santos) estrena esta obra; por otra parte, el estado de precariedad económica y moral que vive la compañía de Carcoma es ilustración de la que vivían los grupos de dicho colectivo y, seguramente, la que vivió el autor.

Esta obra inserta, a su vez, está ambientada en el siglo X, fecha de la batalla de Simancas, a la que parece aluden los personajes, produciéndose así un distanciamiento temporal todavía mayor que ya se suma al producido por los diferentes niveles de ficción²⁶³. Por tanto, la obra que escribe Alonso de Santos en 1975 está ambientada en el siglo XVII y versa sobre unos cómicos que ensayan una obra ambientada en el siglo X²⁶⁴.

²⁶³ La obra engastada está escrita en verso y manifiesta ciertos usos arcaizantes de la lengua, dada la ambientación medieval de la misma, así como su pretensión de parodiar a los cantares de gesta o el género épico –otro signo de metateatralidad, según algunos críticos–. Así por ejemplo, oímos a los personajes proferir: “¡Por Alá que así lo harás!”, “¡voto a tal!”, o al moro Olián, interpretado por el Gallego: “cortáronse aquesta mano”.

²⁶⁴ No está de más aludir al paralelismo de esta obra con el *Marat/Sade*, de Peter Weiss, de la que tratamos en esta primera parte. Esta última pertenece al año 1965, pero está ambientada en el siglo XIX y se ocupa de la representación que realizan otros personajes marginales –en este caso unos locos– de una obra situada en la Revolución francesa (XVIII). Esta comparación no parece descabellada si pensamos en la influencia que autores de la vanguardia del teatro europeo como P. Weiss o B. Brecht,

Nuestros personajes, al inicio del texto, “andan en ensayos de la obra ‘El Duque de Gondomar’” (75), tal y como se dice en la acotación, plagada de lenguaje autorreferencial, en consecuencia. En este ensayo apreciamos que la obra que están preparando consta de varios niveles de ficción. En primer lugar, Carcoma presenta la obra; después, cada uno de los actores introduce a su personaje y, por último, comienza la acción propiamente dicha.

Carcoma, autor y director de escena, se constituye aquí como figura intermedia entre el escenario y la sala. En su discurso preliminar se distinguen varias partes que merece la pena comentar puesto que, como toda la obra, también es una parodia de ciertos tópicos retóricos. Carcoma, previa una llamada de atención al ilustre público, actúa como un narrador presentando la obra: “¡Señoría! Tengo el honor de presentarle [...] la magnífica comedia que sobre la liberación de Simancas este humilde siervo ha escrito” (76). A continuación, introduce a los actores a los que encumbra para ensalzar el espectáculo que va a ofrecer: “Mis representantes han sido reclutados de los más famosos carros de la farándula de Castilla, Valencia y Andalucía” (76). Después pasa al tópico de la *captatio benevolentiae* para atraer la atención del público, con la consiguiente ficcionalización e implicación de la audiencia real: “Y todo ha sido preparado para que tan alto y digno espectador halle complacencia en nuestra función” (76). El discurso termina con una invocación a las musas y con un recordatorio del carácter ficticio de la representación²⁶⁵. La alusión al teatro como entretenimiento o evasión lo vemos en los términos “capa consoladora”, “engañar”, “fiesta teatral”, con los que Carcoma se refiere al arte como sustituto de una realidad desagradable. Del mismo modo, Carcoma se nombra a sí mismo y, por extensión, a su profesión como “el cómico alegre y burlón”, invitando a no tomarse en serio nada de lo que allí se diga, subrayando, una vez más, el carácter lúdico y redentor de lo teatral.

El arte no solo tiene poder evasor, sino transformador de la realidad, lo que se puede ver en esta cita que recuerda al prólogo de *El Quijote*: “A hacer listo al necio [...], creyente al hereje [...], humano al verdugo, amigo al enemigo, libre al preso” (76), con evidentes alusiones, mediante el mecanismo distanciador temporal, al contexto histórico del momento al que pertenece la obra, 1975, como queda dicho más arriba.

por nombrar algunos, ejercieron en el teatro independiente español.

²⁶⁵ Esta invocación a las musas o al espíritu del teatro, que resalta su carácter mágico y transgresor contra las leyes de la realidad, también se encuentra en *El retablo de las maravillas* (A. Boadella), *El retablo de Eldorado*, *¡Ay, Carmela!* o *Ñaque* (las tres de J. Sanchis Sinisterra), donde se vulneran los límites temporales por el simple hecho de que la acción suceda encima de un escenario.

Carcoma, como director de escena o personaje-dramaturgo, da comienzo a los ensayos de “El duque de Gondomar”, los cuales interrumpe y reanuda a su antojo.

La batalla es una de las partes culminantes de esa supuesta representación que nunca llegamos a ver entera. Nicanor hace de narrador o figura intermedia que introduce la acción y presenta la obra inserta: “¡Jornada Primera de la historia del Duque de Gondomar!”. A continuación es Carcoma quien actúa, el cual, como si de un correlato de su personalidad real fuera, se ha convertido en el duque protagonista y héroe de esta acción bélica. Las palabras de Carcoma-Gondomar están precedidas por la intervención del coro, un componente que no es nuevo, pero incorpora un elemento más de distanciamiento unido a la estructura de *mise en abyme*, al humor y a la parodia – elementos que, como queda dicho, no impiden que finalmente se produzca una identificación de los espectadores reales con las miserias que han sufrido y sufren los personajes-actores—. La intervención del coro pretende ensalzar la labor de los cristianos en la lucha y, fundamentalmente, alabar la figura del duque para el que van a representar que es quien, en última instancia, también favorecerá a los cómicos reales.

Comienza el ensayo de la *singular* batalla, el teatro dentro del teatro, trufada de refranes y dichos populares cuyo objetivo es alabar nuestra historia y denostar al pueblo árabe, en clara referencia al ensalzamiento patriótico que promovía Franco. Así pues, mientras están luchando, los personajes claman frases como: “¡Santiago y cierra España!” o “¡En Calatañazor, Almanzor perdió el tambor!”, que pueden o no tener significado bélico. Finalmente, la batalla se cierra con la voluntad del “moro” de dialogar pero el trato no llega a efectuarse. En medio de este crucial momento la acción inserta se ve interrumpida de nuevo porque los actores, que también tienen que ocuparse de cuestiones técnicas, tienen problemas para mover la almena sobre la que está Carcoma. Cuando la obra interior se reanuda, lo hace repitiendo algunos de los versos anteriores a la interrupción, lo que rompe la identificación del espectador, quien es devuelto a la obra marco y a su papel como espectador.

El ensayo continúa y ahora el coro entona un canto de lamento por las pérdidas humanas en la cruenta batalla con el moro, la “¡Canción de los heridos!”, no exenta del humor negro del que hablamos anteriormente y que impide la identificación con el drama que se representa: “Coro: Las ropas a los difuntos / les habemos de quitar; / los que aquí nos encontramos / harto más las precisamos / que los que a la fosa van” (93).

El ensayo se reanuda en la segunda jornada, donde el moro Olián, ayudado por la traidora Juliana –amancebada del Duque y a la que este echó de su cama por orden del “monje santo y bueno”–, rapta a Gondolina, hija del Duque.

Del mismo modo que el resto de obra engarzada, Nicanor anuncia el inicio de cada jornada y da paso a la actuación del narrador, Novales, quien introduce la acción. Este narrador interno también desempeña el papel de director escénico porque sus intervenciones presentan las de los otros personajes, para indicar que uno le responde al otro: “Y le dijo...” (99); o pone de manifiesto los sentimientos de odio y venganza que invaden a Juliana tras haber sido repudiada por el Duque: “Mala moza, planeó venganza, y ejecutóla, abriendo la puerta al moro, en noche muy cerrada...” (99). De esta forma, los hechos del enfrentamiento Gondomar/Olián pueden ser tratados de forma irónica con el humor que gobierna toda la obra, cuya prentesión es parodiar tópicos profundamente asentados en la tradición española como la pureza de sangre: “¡Fuera, sucia judía conversa!” (99); la criminalización del sexo y de las mujeres como causantes de este pecado: “Cojo: Échala de tu lado [...] / que es pecado mortal con la carne gozar. / [...]. / Además es una sucia judía conversa, / ¡y mujer al fin!” (99); o el racismo, como puede verse en una acotación, que también comparte el tono irónico por exagerado, al defender, sin poner en cuestión, estas ideas de la España cristiana y franquista: “(*La impía acción del rapto de la duquesita se va a consumir por los enemigos de Cristo*)” (101).

La acción se vuelve a interrumpir por la introducción de Carcoma de una mejora en la ejecución del papel de Juliana –el recitado de un poema que aporte más carga trágica a la traición de la judía conversa– y se reanuda para ver cómo queda su sugerencia. En estos ensayos, son típicas las interrupciones que tienen que ver con correcciones que hace el director acerca del texto: “Juliana: [...] Y ha estado el mundo oprimido. / Carcoma: ¡Afligido!” (102). Carcoma, como *meneur du jeu*, ordena continuar con el ensayo. La escena que sigue es totalmente fantástica porque se trata de un diálogo entre el coro y el fantasma de Gondolina, donde se va narrando el crimen de Olián, quien cortó los senos a la joven por haberse negado esta “a manejos con el malvado” (103).

El ensayo se vuelve a interrumpir para corregir ciertas actuaciones a juicio de Carcoma (“Tú, Cojo, muévete mas. Y los del coro, ¡que no se os oye!”), así como para indicar el punto a partir del cual se reanuda el ensayo, de manera que el desarrollo de la obra queda manipulado y nuestra percepción de la obra engarzada, trastocada. Los

retazos yuxtapuestos de la obra inserta son paralelos a los apuntes que sabemos de la vida de los personajes-actores, que irán aflorando para contaminar el correcto desarrollo del ensayo.

La jornada cuarta es anunciada, nuevamente, por Nicanor, y narrada por Novales, quien es interrumpido en su primera frase por Carcoma, que le corrige su posición. Esta cuarta jornada se ocupa del duelo final entre Gondomar y Olián, quien acaba descabezado por la espada del Duque. El coro y Novales van retransmitiendo la acción como si de una acotación implícita se tratara, pero también comentan y aportan su opinión. Así, cuando el Duque se pone a rezar, Novales-narrador no oculta su extrañeza ante la importunidad de tal acto: “¿Qué pasa buen Gondomar? / no es momento de maitines, / y el Angelus pasó ya...” (110). Como hemos indicado anteriormente, estas figuras intermedias –el coro y el narrador–, aunque de gran tradición en la literatura dramática, podría afirmarse que adquieren aquí una nueva función distanciadora dejando en evidencia el carácter paródico de las diferentes afirmaciones que realizan: “Entre horribles dolores / al cielo pasará / si es cristiano. Si es moro, / allí se quedará / que da igual ese fuego / que aquel del más allá” (109).

Termina la batalla con varios gritos laudatorios por la victoria en duelo de Gondomar –que no tienen otra función que agradar a su futuro benefactor– y la obra inserta finaliza con la llegada de un mensaje por parte del rey de Asturias, reconociendo la victoria de Gondomar y otorgándole a este el ducado de Simancas como recompensa.

Pero este momento en que termina la obra con la lectura del mensaje de agradecimiento del rey es el punto culminante en que ficción y realidad finalmente confluyen²⁶⁶. El hambre ha influido en el desarrollo de la ficción porque Nicanor se ha comido la paloma con cuyo vuelo pensaban concluir la representación. Esta situación influye en el desarrollo de la acción inserta ya que, después de una discusión y “*con el ánimo a rastras*” por los últimos acontecimientos, como reza la acotación, los actores se disponen a terminar el ensayo de su obra con el baile y el festejo final para celebrar *como Dios manda* la victoria del Duque sobre el sarraceno –festividad que también incluye un banquete pero que, evidentemente, “no se ensaya” como bien apunta Juliana–.

²⁶⁶ Merece la pena mencionar el tono humorístico de este mensaje, escrito en forma de anacrónico telegrama, pero conservando el lenguaje arcaizante: “Enterado nos grata nueva, otorgámoste ducado Simancas como premio singular fazaña” (112).

Carcoma decide hacer un salto atrás y representar la jornada tercera, titulada “Asedio y muerte”, en la que Olián, rabioso por el milagro de Gondolina, mártir, decide asediar a los villanos de Gondomar. Esta modificación del orden cronológico de la obra inserta altera nuestra percepción de la misma, pero subraya su función especular. Como veremos, el asedio y muerte de la ficción se convierte también en asedio y muerte para los personajes-actores que verán lastradas sus ilusiones cuando unas gentes se acerquen a ellos para comunicarles que el Duque ha cancelado la actuación porque prefiere toros.

De forma paralela a como en el drama inserto se anunciaba la recompensa al Duque otorgándole Simancas por derrotar a los moros, ahora se anuncia, pero con otro signo muy distinto, el final de la aventura. En este caso, el portador del nefasto mensaje es Carcoma, que ha salido fuera para hablar con las gentes que se acercan: “El Duque no quiere ya la comedia. Dice que este año soltará toros” (131).

De este modo, en la estructura en abismo, la obra engarzada tiene función de contraste: la ficción en segundo nivel pasa al primer nivel pero de forma invertida, y la confrontación brutal con la realidad que sufre el espectador real le devuelve la necesidad de reconsiderar un panorama teatral y cultural demasiado dependiente del poder y asolado por el temor a las represalias.

Penalidades y sufrimientos también los pasan los personajes de la compañía de Alesio, en *Alesio, una comedia de tiempos pasados* (1986), de Ignacio García May. Estamos, de nuevo, en la época dorada de la historia de España –“sobre 1620”, dice la acotación inicial–, cuando el actor italiano Alesio llega a Sevilla con la intención de entrar a formar parte de una compañía de teatro para buscar una forma de vivir. Junto con Lucía, aprendiz de actriz, y su criado, Tritón, consiguen unirse al grupo de Valentín, que se encuentra inmerso en un asunto de amores. Los actores Elena y Andrés están huyendo porque don Enrique, el padre de ella, se opone a esta relación por la profesión de Andrés. Su intención es pasar a América, pero no tienen dinero porque fueron atracados, de manera que pretenden participar en un concurso en Sevilla para ganar el premio y conseguir subvención para su viaje. La idea es que Alesio y Lucía sustituyan a Elena y a Andrés en la obra para despistar a don Enrique.

Finalmente, en la última jornada de la obra, tiene lugar el concurso de teatro, presidido por el duque de Sevilla. La representación de la compañía de Alesio será interrumpida, por un lado, por el duque y don Pedro, quienes muestran su extrañeza ante los cambios que sufre la obra (debidos al genio creador de Alesio); y por otro, por don Enrique que espera el momento de matar a Alesio creyendo que es Andrés. Tras una

serie de enfrentamientos derivados de la implicación de los espectadores en la ficción teatral, la trama se resuelve: a don Enrique se le pasa el disgusto en cuanto descubre de que Andrés y Elena se han casado en secreto; y Alesio y Lucía (tras enterarse el primero de que su padre es el conocido actor, don Pedro) forman una compañía, “Bululú y medio”, y se van a la Corte.

Esta obra está concebida como un juego metateatral, un guiño a nuestro teatro clásico cuya base constitutiva es la metateatralidad en forma de autorreferencialidad, el papel dentro del papel y el teatro dentro del teatro:

Nótese que el auténtico protagonista de la comedia es... el teatro. Y no sólo porque el autor juegue con el recurso del teatro en el teatro, en un cálido recuerdo de Shakespeare y de Cervantes, sino porque, en el debate dramático, el teatro aparece como un estilo de vida, como una forma de libertad²⁶⁷.

El texto se divide en dos partes, que contienen, a su vez, dos jornadas cada una. La autorreferencialidad que se plasma en el metalenguaje y habla del mundo del teatro y de los actores se halla presente a lo largo de todo el texto.

El mundo del teatro está presente en el tema de la marginalidad de los cómicos ambulantes y su picaresca casi criminal (“Tritón: ¡Nos han echado de todas partes [...]. Y hemos conocido, también, unas cuantas cárceles”, 22-3); acuciados siempre por el hambre (“Tritón: ¡Es que hace dos días que no probamos bocado, y mi barriga se queja, con razón!”, 22); su mala consideración social (“Posadera: La gente decente no se dedica al teatro”, 20); su dependencia del poder, las instituciones, que también pretende concienciar de la problemática situación de nuestro teatro actual (“Duque: Días llegarán, amigo don Pedro, en que el trabajo de los comediantes sea reconocido como merece”, 88)²⁶⁸.

²⁶⁷ Ricardo Doménech, en “Prólogo” a Ignacio García May, *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1987, pp. 10-11. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Ignacio García May (1965) es dramaturgo, director, adaptador, profesor de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) y columnista de *El Cultural* de *El Mundo*. Entre sus obras más destacadas se encuentran esta de la que nos ocupamos, *Alesio*, así como *El dios tortuga* (1990), *Lalibelá* (1997), *Los vivos y los muertos* (1999) o *Los años eternos* (2002) (*La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, <http://www.la-ratonera.net/numero18/n18_may.html>) [Consultado: 1 de febrero de 2015].

²⁶⁸ El sometimiento al poder lo acabamos de ver en *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (Alonso de Santos), así como en *Céfiro agreste de olímpicos embates* (Alberto Miralles), y lo veremos en *El retablo de Eldorado* (Sanchis Sinisterra), cuya actuación dependerá de los juicios del Santo Oficio, igual que en *¡Ay, Carmela!* (del mismo autor), cuyo espectáculo está determinado por los militares nacionales que los han contratado.

La autoalusión al mundo del teatro desemboca en la autorreflexión sobre el teatro como género y como profesión. Por ejemplo, Alesio y Lucía discuten sobre si el arte de la actuación procede de una elaboración intelectual o de una identificación con los sentimientos propios:

Lucía: ¿Acaso no hay sentimiento en un actor, señor?

Alesio: Sólo una máscara, moldeable, pero máscara al fin.

.....
Lucía: Entonces, si sufrís en escena, ¿no sufrís de verdad? Si amáis, ¿no amáis de corazón?

Alesio: ¡Todo es pura farsa! [...]. Detrás de mi cortina puedo manejar a todo el que acuda a verme, conducirlo a donde yo quiero que vaya. Presto mi voz y mi rostro a una mentira, pero a una mentira gloriosa.

Lucía: No lograréis hacerme creer que se puede construir desde la nada. Todo lo que vos mostráis tiene, a la fuerza, su parte de sinceridad, ese pedacito de alma que ahora estáis negando (40).

Esta conversación deriva en el tema del rol social en el sentido beckettiano, según el cual, las personas representamos, usamos máscaras en nuestra vida diaria para sobrevivir en la sociedad. De este modo, Lucía y Alesio acaban desconfiando mutuamente ante la sospecha de estar representando un papel para el otro. Finalmente, esta confusión actor/personaje deriva en la difuminación del límite realidad/ficción:

Alesio: ¿Y quién te dice, niña insolente, que no estoy representando ya? ¿Quién te dice que estás viendo al auténtico Alesio y no a una de sus muchas máscaras? [...].

Lucía: ¿Y habéis considerado vos el que yo os haya engañado? [...] ¿Soy de veras hija del panadero o también represento un papel, el de la joven que quiere ser actriz y simula un origen humilde? [...].

Alesio: ¿Quién burla a quién? (41).

La pupila ha superado al maestro en el arte del fingimiento, los papeles se entremezclan, de manera que la auténtica personalidad de las figuras se difumina ante nuestros ojos espectadores.

Anteriormente, hemos podido presenciar una auténtica muestra de papel dentro del papel cuando Alesio le recita unos versos de *Romeo y Julieta* a una joven que se asoma a una ventana para obtener algo de beber: “Alesio: (*Teatral*). ¿Qué es ese resplandor que asoma a la ventana? ¡Es Oriente, y vos, bella dama, el sol” (23). Estos comediantes vuelven a utilizar el recurso del rol dentro del rol cuando necesitan salir de alguna situación problemática; así, por ejemplo, para salvar a Elena de su raptor, Andrés recita el papel que ambos habrían de interpretar, para que así Elena reconozca a su salvador; del mismo modo, Lucía y Tritón, fingen delante de don Enrique ser unos criados para que los amantes, Andrés y Elena, puedan escapar.

Estos retazos de metateatralidad desembocan, al final de la obra, en la pieza inserta que representa Alesio con la compañía de Valentín, y que se verá aderezada por los comentarios de los espectadores internos: don Pedro, el Duque y don Enrique.

La cuarta y última jornada se titula, precisamente, “En la que se ve cómo todo el mundo es teatro y todos los hombres y mujeres no son sino histriones” (87). La obra intercalada funciona como *mise en abyme*, es decir, representa a modo de cuadro la problemática relación entre Andrés y Elena, ya que trata de una pareja a cuya relación se oponen las respectivas familias.

Lo más interesante de esta estructura abismante es la reacción en los espectadores internos que, en ocasiones, confunden la ficción con la realidad. Don Enrique cree que Alesio-Andrés se refiere a él: “No voy a pelear con un viejo malvado que [...] casa a su hija con quien no la merece”, de manera que don Enrique exclama: “¡Eso lo dice por mí!” (95), salta al escenario y lucha con Alesio, pensando que es Andrés. Otro espectador, el Duque, no considera que se haya roto la cuarta pared, sino que esta intromisión del personaje está integrada también en el espectáculo: “Lo estoy pasando bien, y también el público. ¡Curiosa forma de hacer teatro!” (96).

Finalmente, la realidad que rodea el escenario salta a las tablas y ambas instancias confluyen provocando el final feliz: Andrés y Elena pueden estar juntos porque ya se han casado en secreto y Alesio y Lucía formarán una nueva compañía de teatro aderezada por su nuevo amor.

En este tipo de obras que nos hablan del teatro más pobre en la época de la historia más gloriosa, nos encontramos asimismo con algunos personajes que desde su marginalidad se permiten viajar en el tiempo para transmitirnos su mensaje en el *aquí y ahora* de la representación. Terminaré este apartado dedicado a las compañías de teatro ambulantes con tres obras cuyos personajes viajan en el tiempo desde el Siglo de Oro hasta nuestro presente de espectadores.

Los Ríos y Solano de *Ñaque* (1980), de José Sanchis Sinisterra, aterrizan en un teatro ante nosotros para recordarnos que nuestra existencia es tan efímera y voluble como la del actor en el escenario. Y, permitiéndome también un viaje en el tiempo, me traslado hasta la guerra civil española para reivindicar, junto al fantasma de Carmela, la memoria de los caídos en *¡Ay, Carmela!*, del mismo autor. Este personaje se aprovecha de las licencias temporales que permite el teatro para volver a la vida desde la muerte con la pretensión de que no caiga en el olvido la memoria de los muertos de la guerra.

Guiados por Sanchis Sinisterra, viajan al presente, en primer lugar, los Ríos y Solano de *El viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas Villandrando. Los beckettianos personajes, representantes de las formas dramáticas marginales del Siglo de Oro, recitan fragmentos de la citada obra interrumpiéndose continuamente para preguntarse acerca de su condición de actores. Su marginalidad social deriva en una toma de conciencia acerca de la fugacidad de sus actuaciones que apenas dejarán una huella en el público. Es esta relación problemática y contradictoria con la sala el asunto que se pretende explorar en esta obra.

El proceso dramático se desarrolla merced a la tensión continua que existe entre el exceso gestual y verbal de los personajes con el que quieren llenar el vacío escénico, y la constatación de lo efímero de sus acciones. Esto es, el elemento dinamizador es el conflicto entre el exhibicionismo de Solano, seguro de que él sólo puede llenar el vacío escénico, y el miedo de Ríos a quedarse solo.

La metateatralidad se manifiesta aquí en forma de reflexión sobre el significado de la actuación escénica y a través de las interpelaciones a la audiencia. Los personajes se dirigen al público actual más de una decena de veces con el objetivo de interpelarles acerca del papel que desempeñan ante un hecho escénico, para provocar algún tipo de reacción. Esta intención de influir en el espectador es resaltada en el prólogo a la obra: “Confiesa [José Sanchis Sinisterra] que se propone sacar al espectador de su actual pasividad, de su actitud puramente contemplativa, ‘televidente’, para implicar al público en la propia teatralidad”²⁶⁹.

El sentido y significación de esta obra queda bastante clara en los escritos teóricos del autor que acompañaron su publicación en *Primer Acto* (n.º 186, Madrid, 1980), así como en el programa de mano de su estreno, en el Teatro Español de Madrid²⁷⁰. Tal y como afirma el dramaturgo, “En torno a esta temática –la condición del actor y su posición en la sociedad, concretada en su relación con el público– gira, deambula y discurre la trama textual de *Ñaque*”²⁷¹. En efecto, Aznar Soler señala la adscripción eminentemente metateatral de la dramaturgia de Sanchis durante los ochenta: “La reflexión sobre las propias fronteras del teatro, el metateatro en suma,

²⁶⁹ Manuel Aznar Soler, en “Introducción” a José Sanchis Sinisterra, *Ñaque*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 53.

²⁷⁰ Ambos textos aparecen recogidos en *La escena sin límites*, recopilación de escritos de José Sanchis Sinisterra, realizados por Manuel Aznar Soler, Ñaque: 2004.

²⁷¹ José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores*, Ñaque: Ciudad Real, 1999, p. 7 (Estrenada en 1980 y publicada por primera vez en *Primer Acto*, n.º 186, octubre-noviembre 1980). (A partir de aquí, todas las citas de *Ñaque* irán referidas a esta edición).

constituye el eje temático fundamental de la dramaturgia sanchisinisterriana de los ochenta”. Además, Aznar Soler, cita al dramaturgo valenciano y sus ya conocidas afirmaciones acerca de su interés, al principio de su trayectoria, por el metateatro: “El arte más progresivo de nuestro tiempo habla fundamentalmente de sí mismo, se interroga sobre su especificidad, discute sus procedimientos, cuestiona sus convenciones, desorganiza sus códigos, defrauda sus expectativas, proclama sus límites” (“Ñaque o de piojos y actores: el metateatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra”, *Hispanística XX*, 1989).

La metateatralidad en *Ñaque* se manifestará, por un lado, en forma de autorreferencia al propio mundo del teatro y a la profesión de actor, concretamente; y, por otro, en la autorreflexión acerca del arte actoral y el papel de la audiencia espectadora. Por último, en el nivel más alto de metateatralidad, se situaría el teatro dentro del teatro que constituyen las representaciones que realizan los dos personajes al hilo del relato de sus andanzas como pobres, hambrientos y piojosos cómicos de la legua. Esta narración de sus desventuras es aderezada con representaciones de loas y autos que utilizan normalmente para ganarse el sustento de ese día.

Me detendré en cada una de estas manifestaciones de la autorreflexividad del texto sanchinisterrano, comenzando por el signo más superficial de metateatralidad, la autorreferencialidad, la cual surge porque la acción sucede encima de un escenario – como hemos visto y veremos en numerosas ocasiones a lo largo de estas páginas–: “Ríos: ¿Dónde estamos? / Solano: En un teatro...” (11).

Pero el escenario del teatro de Sanchis, como es sabido, es un escenario vacío que cumple una doble función metateatral: de referencia a la vida real y de autorreflexión acerca del propio género dramático. En cuanto a la primera, Sanchis quiere darnos a conocer el contexto en el que se produce y estrena *Ñaque*, los ochenta, para reivindicar la austeridad y esencialidad frente al despilfarro y la fastuosidad de las grandes producciones teatrales subvencionadas. Este aspecto, explica la crítica M.B. Sosa, alude a la marginalidad de un tipo de teatro que no sigue los circuitos comerciales: “En función autorreferencial, el escenario connota la precariedad del teatro al margen de los circuitos comerciales, al borde del desmantelamiento y la desaparición” (Sosa, 2004, 108).

Esta marginalidad teatral es un tema constante en el teatro de Sanchis, que puede verse tanto en su recurrencia a los escenarios vacíos (*Los figurantes*, *El cerco de Leningrado* o *¡Ay, Carmela!*, por citar algunos ejemplos) como en la baja extracción de

estos personajes-actores, Ríos y Solano, vagabundos hambrientos, pícaros y ladrones, así como en la elección del repertorio que representan, que también procede de los géneros dramáticos menores.

En cuanto a la marginalidad de los actores, está claro que me refiero a su condición social y a su consideración por parte de la cultura dominante como personas amorales debido a su estilo de vida totalmente opuesto al modo de vida burgués²⁷². Ya sabemos que Ríos y Solano son dos de los personajes de *El viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas, dos cómicos de la legua, oficio que, en el Siglo de Oro, escogían los que no querían convertirse en vagabundos²⁷³. Ellos expresan así su condición deambulatoria: “Ríos: [...] Anduvimos demasiado [...]. Demasiados caminos” (14). Estas mismas palabras son repetidas más adelante, pero por Solano, subrayando esa naturaleza vagabunda, itinerante que ahora también se representa en el aspecto cíclico del texto: “Ríos: Anduvimos demasiado... / Solano: Demasiados caminos... Caminando mucho, comiendo poco” (52). Más adelante nos explican en qué consiste su vida de comediantes:

Solano: [...] Y seguimos de viaje, comiendo muchas veces los hongos que encontrábamos por el camino...

Ríos: Durmiendo por los suelos, caminando descalzos...

Solano: Ayudando a cargar a los arrieros, llevando a dar agua a los mulos...

Ríos: Y teniendo que sustentarnos más de cuatro días sólo con nabos (49).

El texto se repite conformando una suerte de espiral atemporal en la que se hayan encerrados estos personajes, condenados eternamente a aterrizar en escenarios donde ya hay gente esperándolos: “Ríos: [Por el público] Pero no vienen al teatro. Están en él. Somos nosotros quienes venimos. Ellos ya están aquí. / [...]. Porque es el teatro... y ellos el público” (13).

²⁷² “El ponente [J. Sanchis Sinisterra] nos recuerda el nomadismo de los cómicos de la legua, la condición social marginal de los actores en la sociedad barroca, esa ambigua vinculación entre teatro y prostitución que parece ser una de las raíces de su popularidad [...] y ante todo por la potencial fuerza transgresora de la actividad escénica” (*op. cit.*, nota 3, p. 211). El motivo de la marginalidad y la mala consideración social de las gentes de teatro lo estamos viendo repetido en todas las obras de este capítulo y lo seguiremos advirtiendo en las obras que tratan sobre el mundo del teatro.

²⁷³ “Junto a la brillante dramaturgia de Lope, Tirso [...] prolifera una turbia caterva de poetastros y zurcidores de versos ajenos, de faranduleros y cómicos de la legua [...] ‘se hacen truhanes y chocarreros para gozar de vida libre y ancha’ [...] para escapar de la estrechez represiva de una sociedad jerarquizada, inmovilista y beata que no podía aceptar sin graves reticencias el incremento de unos grupos humanos que optaban por arrostrar un destino incierto y que, sin resignarse al oscuro anonimato de los mendigos, pícaros y delincuentes que integraban la enorme masa de los desheredados, ostentaron su diferencia a través de una profesión equívoca y en nombre de un arte seductor” (Aznar Soler, 2004, 62).

Estos personajes nos recuerdan que son personas afectadas por las miserias humanas, padecen hambre, miedo, sueño (“Ríos: [...] El hambre y la sed, el calor, el frío, la fatiga, el sueño... y los piojos”, 27) y sufren por conseguir las condiciones de vida mínimas: comer, descansar y asearse: “Solano: ¿Nadie nos perseguía? [...]. / Ríos: El hambre [...]. El hambre, digo. Ham-bre [...]. / Solano: ¿Ahora? ¿Quieres comer ahora? / Ríos: ¿Por qué no? Tengo hambre” (15). El hambre, la miseria y los piojos se convierten en materia dramática. Estas miserias humanas interrumpen su actuación:

Ríos: (*Interrumpiéndole*). Solano.
 Solano: ¿Qué?
 Ríos: ¿Cuántos años vive un piojo? [...]. (*Mostrándole algo entre los dedos*).
 Mira éste. [...]. ¿Y no te resulta... familiar? [...]. Ya lo tenía la otra vez.
 Solano: Qué fatigoso, ¿no?
 Ríos: Mucho (24).

La repetición de las mismas palabras con las que se refirieron a los espectadores al inicio de la representación puede significar un tipo de alusión al público como increpándoles su actitud pasiva y eternamente expectante ante la acción del escenario. Pero *el piojo* llega a convertirse en un símbolo de ellos mismos, parásitos: actor=piojo, la mejor definición de estos cómicos de la legua insignificantes: “Solano: [...] Tú eres un piojo... Quiero decir: un actor [...]. Mitad mendigos, mitad ramera” (27).

Estas condiciones de vida los obligan a tener que engañar o robar para sobrevivir, de ahí su emparentamiento también con los pícaros: “Ríos: ¿Pícaro eres, o comediante? / Solano: ¿Hay gran diferencia?” (56-67)²⁷⁴.

Todas estas vicisitudes de la vida humana y mundana influyen en la representación que nos quieren ofrecer, de manera que tanto su diálogo como la narración de sus desventuras (que constituye un teatro dentro del teatro) son interrumpidos continuamente, configurando así el principio estructural del texto²⁷⁵. Cuando los dos personajes deciden hacer algo encima del escenario porque están allí con el público y las leyes del teatro los obligan a actuar (o *recitar*, *relatar*, *rememorar*), interrumpen su actuación, en primer lugar, para cerciorarse de que el arranque ha sido el adecuado: “Solano: Sí. Que hemos empezado bien. Mejor que otras veces. / Ríos: Ya. Y por eso lo cortas [...]. Sí, lo interrumpes: ‘No está mal...’ Y lo cortas” (23). Como ya

²⁷⁴ Acabamos de ver en *¡Viva el duque, nuestro dueño!* y *Alesio*, este emparentamiento de los cómicos con pícaros y ladrones, que roban, estafan o engañan impelidos por el hambre o la sed.

²⁷⁵ “Los personajes tienen una vida real. Están cansados de andar tanto, sin poder pararse, empujados por el hambre, esa plaga que siempre los acompaña. El hambre, siempre presente, no deja de atenazarlos mientras actúan, alejándolos de su arte” (Martínez, 2004, 106).

comentamos más arriba, estas interrupciones de la acción contribuyen a definir la propia naturaleza ficticia de la representación.

En otra ocasión, la representación no se interrumpe, sino que a ella se incorpora el ritual de la comida. Solano corta la actuación porque tiene hambre: “(*Interrumpiéndole*). Ríos [...] ¿No tenías hambre? [...]. Yo también [...]. / Ríos: ¿...Comemos? / Solano: ¿Sobre la marcha? / Ríos: ¿Mientras actuamos? [...]. / Solano: (*Al público*). Sólo dos bocados, para engañar el hambre” (31).

En otro momento, su declamación se interrumpe porque Solano baja a la sala y trata de flirtear con alguien de entre el público. Ríos está recitando, pero “*se interrumpe al advertir que Solano está en la sala*”; “¡Estabas galanteando a la moza!”, le increpa (36). Se trata de un paso más allá dentro del tema metateatral de la interacción con el público, al que se le está intentando hacer participar en la acción desde el principio de la obra. Esta interrupción de la acción, sirve, igual que las demás, para recordarnos la condición marginal de estos actores, ya que Solano no considera que Ríos pueda “galantear” a ninguna “moza” del público, puesto que no son de la misma “condición” social. Le recuerda otros casos de comediantes que osaron mezclarse con gente de más alta clase social:

Solano: ¿Y aquel comediante, Íñigo Velasco? [...]. Lo degollaron en Valencia por andar galanteando como cualquier caballero, olvidando su condición.

Solano: Su condición.

Ríos: Sí. La nuestra. No somos nadie.

Solano: ¿Nadie? Somos actores.

Ríos: Menos que nadie (37).

No son nadie, meros actores, piojos, pícaros, mendigos, ramera... No son nadie, ni fuera ni dentro del escenario, lo que nos lleva a la autorreflexión acerca de la propia naturaleza del personaje teatral y, en consecuencia, de la distancia actor/personaje.

La esencia del personaje teatral es *actuar* pero, para indagar en los límites del teatro –objetivo último de nuestro dramaturgo, que pretende renovar el teatro renovando su forma–, hemos de definir a qué se considera *actuar*:

Ríos: ¿Llamas actuar a esto que hacemos?

Solano: ¿Cómo, si no?

Ríos: [...] ¿Representar?

Solano: No.

Ríos: Recitar.

Solano: No.

Ríos: Relatar.

Solano: No... ¿Remedar?

Ríos: No... ¿Rememorar?
Solano: ¿Recordar?
Ríos: ¿Resucitar? (15).

Este mismo diálogo se repite en un par de ocasiones más adelante, de la misma manera que se repetía la alusión a su condición itinerante: “Solano: ¿A esto le llamas actuar? / Ríos: Actuar, representar, recitar, relatar, remedar...” (31), cuando Solano propone a su compañero que interrumpan la actuación para comer, porque tiene hambre. Avanzando más en el texto, Solano sufre un hueco, un vacío en la memoria de lo que está declamando y Ríos le impele: “¡Tienes que recordar!”, a lo que añade la conocida relación: “Recordar, rememorar, recitar, relatar...” (52).

Pero estas actuaciones siempre están atenazadas por el miedo al vacío. La urgencia de un actor encima de un escenario es que siempre tiene que estar actuando, relatando o recitando, no puede existir un hueco o vacío o, de lo contrario, el personaje se desvanecerá en el olvido. Es lo que le ocurre a Solano cuando, de pronto, experimenta un blanco. Están recitando sus aventuras en la Nueva España cuando Solano “(*Súbitamente se interrumpe, queda inmóvil, totalmente inexpresivo [...]*). Ríos... Ríos... [...]. Un blanco... un hueco... [...]. (*Se toca la frente*). Aquí... Nada aquí... no recuerdo nada... [...]. (*La luz comienza a oscilar y a disminuir*)” (51). Los personajes no pueden dejar de actuar o relatar porque, entonces, desaparecen, hecho que se pretende mostrar con la oscilación de la luz. No es un simple olvido, sino que su integridad como personajes, como entidades ficticias, se ve perjudicada: si el actor olvida su papel, el personaje desaparece. Así lo explica Aznar Soler, en su artículo sobre *Ñaque*: “Fuera de la escena, el actor ya no es nadie y dentro de la escena su esplendor está siempre amenazado por el miedo al público o por la pérdida de la memoria [...]. Porque para el actor la memoria es vital y el olvido es la ruina, la muerte” (1989, nota 3, 220).

Esta angustia que, de forma evidente, tiene implicaciones metafísicas y existenciales –ya que podemos equiparar al personaje metafictional con el ser humano en el mundo actual²⁷⁶– se aprecia en el diálogo de estos personajes:

Ríos: (*Va junto a él y, con risa nerviosa, le palmea la cara*). Vamos, vamos... No tiene importancia... un pequeño olvido... ¿Qué estabas diciendo?
Solano: [...] Es como si... (*Gestos vagos*). Vacío... Dentro y fuera... Vacío...
Ríos: ¡Te digo que no tiene importancia! Cualquiera puede olvidar...
Solano: Nosotros no... [...]. ¡Nosotros no!... Es horrible...

²⁷⁶ Cfr. June Schlueter, p. 10.

.....
(*Cayendo al suelo, como sin fuerzas*).

Ríos: ¿Qué te está pasando? (*Nota que la luz disminuye e intenta enderezar a Solano*). ¡No te dejes ir! ¡Recuerda! ¡Tienes que recordar! (52).

Esta actuación del actor o la actriz, sea de la naturaleza que fuere, basta para llenar el escenario por muy vacío que esté de atrezzo o escenografía; Solano intenta hacérselo comprender a Ríos:

Ríos: ¿Qué quieres? ¿Representar a pelo, solo de lengua y gesto?

Solano: ¿Hace falta más?

Ríos: Hombre... El arte, artificio pide.

Solano: ¿Artificio? Ya... Apariencias y tramoyas... vestidos, galas, riquezas, invenciones, novedades... [...] (56).

Solano destaca que toda esa espectacularidad, en contra de la que Sanchis Sinisterra se manifiesta de forma explícita, oculta el gesto, la esencialidad del teatro:

Ríos: Ya casi no hacemos bulto. [...]. Sí, bulto. (*Indica el escenario vacío*). Casi se nos traga tanto lugar alrededor. Nos borra el aire, a poco que sople...

Solano: Pero al actuar [...] lo llenamos.

Ríos: ¿Y de qué lo llenamos? ¿De piojos?

Solano: De... de arte. [...]. Sí, de teatro... más o menos. Al actuar (*gestos*) lo llenamos (56-7).

Ellos, con sus gestos, con su sola presencia, llenan el escenario. Pero, si esto es así, si solo basta la presencia del actor en el escenario, cuando este se va, ¿qué queda? Así pues, la siguiente cuestión versará “sobre la huella que deja el actor sobre el escenario al actuar” (Aznar Soler, 1989, 220). Ríos, para demostrarle a su compañero lo efímero de su presencia en el escenario, le propone que recite unos versos gritando; tras hacerlo, le dice: “¿Te das cuenta? [...] Nada. No queda nada. Ni un eco. Y de este gesto (*hace un amplio gesto teatral*). ¿Ves? Se borra en el aire. No queda nada tampoco” (58). A esta muestra palpable de lo insignificante de su existencia, Solano responde desolado: “Solano: Lo que decimos, lo que hacemos... ¿se borra todo? / Ríos: Somos actores, ¿no?” (58).

Actuar comprendería todos estos conceptos, que pueden reducirse a la mera y simple presencia de unos personajes encima de un escenario y delante de un público, las dos condiciones mínimas para que exista teatro. Sanchis Sinisterra pretende reducir el arte teatral a una suerte de grado cero, de situación esencial de teatralidad, para lo cual somete el texto original de Rojas Villandrando a un procedimiento de “*reducción*” (Sosa, 2004, 108): un escenario vacío con solo dos personajes (“el número mínimo para que se produzca el conflicto”, Sosa, 2004, 108) y el público (“El encuentro de Ríos y

Solano con el público crea las condiciones mínimas de la representación teatral”, Aznar Soler, citado por Sosa, 2004, 114). Así pues, tenemos el teatro (“Ríos: ¿Dónde estamos? / Solano: En un teatro...”, 11), el escenario (“Ríos: ¿Esto es el escenario? / Solano: Sí”, 11) y el público (“Ríos: ¿Y eso es el público?, 11). En cuanto a este último, no es que el público acuda al teatro, sino que, en esta ocasión, son los personajes los que acuden al teatro donde está, ahora y siempre, la masa espectadora²⁷⁷: “Ríos: Pero no vienen al teatro. Están en él. Somos nosotros quienes venimos. Ellos ya están aquí” (13). Hacernos caer en la cuenta de que el público se encuentra en el teatro solo por el hecho de serlo, pretende “desenmascarar la representación”, “cambiar el punto de vista” (Martínez, 2004, 105) para poder convertir al espectador en personaje. No en vano se titula así el capítulo que Monique Martínez dedica a *Ñaque* en su obra *J. Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*: “Cuando el espectador se convierte en un personaje” (103). Para esta autora, el protagonismo del público surge de la distancia entre el referente literario de Ríos y Solano y su aterrizaje en el mundo contemporáneo: “De la paradoja existente entre el referente literario clásico de los actores y la escritura contemporánea nace el nuevo protagonismo del público, convertido aquí en un verdadero personaje de la obra” (107).

El público (“¿Eso?”, pregunta Ríos, algo despreciativo, por qué no decirlo) siempre está ahí, igual o diferente (“Solano: ¿Te parece extraño? / Ríos: Diferente. / [...]. Solano: Yo lo encuentro igual”, 11), pero ha estado ahí haciendo lo mismo, “todas las otras veces” (12). Así que ante la presencia expectante de la silente audiencia, a estos dos personajes-actores no les queda más remedio que actuar: “Solano: Están esperando. / Ríos: Otra vez. / Solano: Y habrá más veces” (12)²⁷⁸. Ese estar eternamente de los espectadores se les antoja “fatigoso” o incluso sospechoso; ¿por qué vienen o por qué están ahí siempre?: “Ríos: ¿Les importa? [...] Lo que decimos, lo que hacemos” (13). No se sienten satisfechos con la actitud pasiva pero amenazante de la masa silenciosa, de manera que proponen cambiar los papeles:

Solano: [...] Hay que empezar.
 Ríos: (*Por el público*). ¿Están esperando?
 Solano: ¿Qué otra cosa pueden hacer?

²⁷⁷ “Son los actores quienes llegan al teatro donde ya están los espectadores, y no lo contrario” (Martínez, 2004, 105).

²⁷⁸ Recordemos la urgencia de *Los figurantes* por actuar o resolver su situación de motín encima del escenario porque el público está mirando o está ahí esperando. La presencia de la audiencia impele a los personajes de estas dos obras a actuar y, por tanto, a que progrese la acción.

*(Ríos queda pensativo, mirando al público, de pronto, una idea ilumina su rostro).
[...]*

Ríos: ¿Y si cambiáramos los papeles? (21).

La responsabilidad de la acción teatral recae, entonces, en el público que, además, se siente ahora juzgado cuando Ríos y Solano califican el papel de la audiencia como aburrido: “Ríos: Ellos actúan y nosotros... miramos y escuchamos. / Solano: Sería aburrido” (21). Aun así, deciden pasarle la pelota a la audiencia (“vamos a probar”): “*Se sientan en el borde del proscenio y observan al público durante unos dos minutos. Por fin, Solano da muestras de aburrimiento e impaciencia*”, de manera que deciden empezar ellos, ya que la otra parte no toma la iniciativa: “Entonces, ¿empezamos nosotros?” (21).

Ríos y Solano siempre son conscientes de que están siendo mirados y juzgados, así que comienzan a actuar porque están en un escenario, delante del público y no les queda otra opción. No obstante, interrumpen la acción continuamente para pedir la conformidad con el público. En una escena, Solano para la representación e informa: “No está mal”, y Ríos se enfada:

Ríos: Sí, lo interrumpes: ‘No está mal...’ Y lo cortas.

Solano: ¿Es que no es verdad? [...] Que no está mal.

Ríos: ¿Y eso a quién le importa?

Solano: ¿A quién? No sé... Al público, por ejemplo.

Ríos: ¡Al público no le importa tu opinión!” (23).

Este tipo de rupturas –que se distinguen de las que mencioné más arriba– actualizan el contacto con el público porque les preocupa su actitud silente e inmóvil, de manera que se preguntan qué pensarán o sentirán. Tanto es así, que Ríos corta su recitación de los tipos de compañías teatrales para confesar que siente miedo del público: “Tan quietos, tan callados... ¿Quiénes son? ¿Qué piensan? / Solano: No piensan nada” (28). Esta puesta en evidencia de la pasividad del público pasa a una incertidumbre, a un pánico acerca de nuestra actitud imprevisible e injustificada, dada la imposibilidad de averiguar nuestros pensamientos acerca de la representación: “Ríos: Pero de pronto pueden... (*Gesto vago*). [...] / Solano: ¿Atacarnos? ¿Pegarnos? / Ríos: Sí... O insultarnos. No sería la primera vez. Cuando algo no les gusta...” (28). Se trata de una provocación que culmina en una alusión directa: “Solano: Estos parecen buena gente. / Ríos: Nunca se sabe. Mira ese hombre. / Solano: ¿Cuál? ¿El de la barba? [...] Todos tienen barba. / [...] Ríos: Y fíjate qué mirada... [...], parece que no le gusta. Frunce las cejas, bizquea... / Solano: Calla. No le provoques...” (29).

La provocación es una forma de relacionarse con el público del mismo modo que la interpelación, por ejemplo, cuando Solano trata de *galantear a una moza* – momento citado más arriba a propósito de la condición del actor–; otra ocasión tiene lugar al principio de la obra cuando los personajes están intentando averiguar qué significa el *aquí y ahora* adonde han llegado procedentes de “hacia mil seiscientos” (16), de manera que, deciden bajar a la sala y preguntarle al público: “Solano: (*Baja a la sala y pregunta a un espectador*). ¿Cuándo es ahora?... ¿Qué día?... ¿Qué mes?... ¿Qué año? (*Una vez obtenida la respuesta, transmite la fecha a Ríos*). [...] / Ríos: ¿Te das cuenta?... ¡Casi cuatrocientos años!” (17).

Ríos y Solano manifiestan su autoconciencia de personajes cuando se muestran sabedores de que proceden de otro tiempo: “Solano: Debimos pensarlo hace una eternidad. / Ríos: Hacía mil seiscientos” (16). Este autorreconocimiento se manifiesta en la escena de la loa de “Las cuatro edades del mundo” y Solano interrumpe la recitación para preguntar a Ríos en qué edad estarían *ahora*, es decir, en el momento en que están representando: “Solano: Si aquella cuarta edad era la de hierro... [...]. O sea, entonces... [...]. Sí, hacia mil seiscientos... [...]. Hace cuatrocientos años... [...]. ¿De qué será el tiempo este? [...] Ahora. El ahora de ahora” (39). Los personajes muestran continuamente su conciencia de estar en el *aquí y ahora* de la representación teatral, de que su personalidad ficticia se actualiza en cada función, pero que también se pierde en el tiempo hasta la próxima parada, en otro *aquí y ahora* de otra representación: “Solano: ... no somos de aquí. Quiero decir: de ahora. / Ríos: Sólo estamos de paso” (40).

Han pasado cuatrocientos años desde que Ríos y Solano fueron creados por Agustín de Rojas para *El viaje entretenido* (1603), la obra que, junto a otros géneros literarios menores del Siglo de Oro, configura el mapa intertextual de *Ñaque*. Sanchis Sinisterra hace explícito el repertorio de estos materiales en la publicación de *Primer Acto*²⁷⁹, entre los que se encuentran romances, refranes, entremeses anónimos, cuentecillos o chistes folclóricos de tradición oral y, “como eje articulador, dos loas de Agustín de Rojas y dos pasajes de su libro *El viaje entretenido* relativos a la vida y andanzas de los cómicos” (Aznar Soler, 2004, p. 63)²⁸⁰, obra que “constituye el núcleo

²⁷⁹ *Op. cit.* nota 265.

²⁸⁰ Como ya expliqué en la Primera parte, *El viaje entretenido* es citada por parte de Wilma Newberry en *The Pirandellian Mode in Spanish Theater* como ejemplo de metateatralidad típica del Siglo de Oro y representante del tema pirandelliano de la pérdida de los límites realidad/ficción.

germinal del texto que sirve de base al cuarto espectáculo de El Teatro Fronterizo” (Aznar Soler, 2004, 61).

Se trata de géneros literarios no canónicos, que “poseen en común su no pertenencia a la cultura de las clases dominantes, su adscripción a los niveles semicultos o netamente populares del Siglo del Oro” (Aznar Soler, 2004, 63). Hay, por tanto, en esta elección consciente de literatura popular un intento desmitificador de la cultura oficial: “[Los materiales literarios] han sido en mayor o menor grado manipulados y adulterados con casi la misma desconsideración con que los artistas populares han tratado siempre sus tradiciones” (Aznar Soler, 2004, p. 63). Esta actitud militante denota también una autorreferencialidad metateatral al propio contexto en que se produce la obra de teatro, queriendo significar un rechazo, como he mencionado anteriormente, a las fastuosas producciones que se hacían en los ochenta, el momento de estreno de *Ñaque*.

Esta voluntad subversiva contra el teatro que se estaba haciendo en los ochenta la explica Sanchis Sinisterra de forma explícita. De acuerdo con los planteamientos estéticos del Teatro Fronterizo, bajo los cuales se ideó, montó y representó *Ñaque*, Sanchis pretendía oponer un teatro de la miseria y el despojamiento a las grandes representaciones. En los ochenta proliferaban los grandes montajes de teatro clásico del Siglo de Oro, que perpetuaban una idea de teatro burgués y complaciente con el público, donde no cabe intención política ni posibilidad de interactuar con la audiencia espectadora. Frente a este despliegue derrochador, Sinisterra opone el escenario vacío y la esencialidad de *Ñaque*: “Una opción estética alternativa –e incluso provocativa– frente a la suntuosidad y el manierismo esteticista con que solía representarse en la España de la transición a la democracia –y aún más hoy– el repertorio clásico de nuestro Siglo de Oro” (Martínez, 2004, 107). Se trata de un intento por ofrecer una alternativa al teatro oficial, a la cultura de las clases dominantes, un teatro marginal que nos alumbraba sobre otras parcelas de la vida: “Junto al teatro como arte y como institución, paralelamente a ese ceremonial complejo y prestigioso que el poder se apresura a proteger y controlar cuando no logra ahogar, discurre otro –soterrado, liminal, plebeyo– que erige a ras de tierra su tosco artificio” (6).

Lo más interesante es que estos materiales literarios diversos se hayan combinados en forma de “conglomerado”, creando una “miscelánea”, donde “se trata de integrar las partes en el todo, sin anular plenamente sus diferencias originarias, su natural diversidad (*op. cit.*, 63). A este método de inserción se le ha denominado

dramaturgia cohesiva, que trata de incluir materiales literarios diversos, heterogéneos en una misma unidad, sin pulir o tratar de engazarlos, sino conservando su autonomía; esta es la característica de las misceláneas²⁸¹.

De este conglomerado surge una estética barroca de la acumulación y la yuxtaposición que pretende compensar la miseria teatral –el despojamiento, el escenario vacío–. De ahí la continua obsesión de Ríos y Solano por actuar, levantarse y hacer algo en el escenario: “Porque hay un Barroco plebeyo –escribía yo entonces– que dilapida su propia escasez, su miseria material, entregándose a un derroche de signos gestuales y verbales” (Martínez, 2004, 108).

Por otro lado, el despojamiento escénico también nos remite al origen del fenómeno teatral, al encuentro primigenio del actor con la audiencia encima de un escenario:

El escenario vacío es la materialización de la continua ambulancia de los actores pero también la eterna magia de éstos, quienes construyen su ficción de la nada. Sanchis Sinisterra ha explicado [...] que “el ocurrir de la presencia escénica del actor y de la relación del actor con el público es la sustancia del hecho teatral” (Sosa, 2004, 107).

Del mismo modo, la parquedad en la utilería denota una militancia en el “despojamiento escénico, que Sanchis hereda de Beckett y que Aznar Soler describe como ‘feroz ascetismo espectacular’ y ‘una teatralidad de la penuria’” (Sosa, 2004, 108). En su conferencia “La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro”²⁸² (*Primer Acto*, n.º 186, 1980), Sanchis investiga en esta corriente de teatro marginal que ejecutaban los cómicos de la legua, víctima de prohibiciones y restricciones y, por ello, desveladora del potencial subversivo del teatro. El descubrimiento de la peligrosidad del arte teatral por parte de sus detractores hace a Sanchis volver sobre este tipo de dramaturgia para que sirva de revulsivo contra el teatro que se hacía en España en los ochenta: “Es obvio que esta defensa de un Teatro Fronterizo, que se proyecta como oposición al Poder y a los códigos teatrales establecidos, implica un compromiso político” (Aznar Soler, 1989. 209). Como afirma el citado teórico, este compromiso político también se ve en *Los figurantes*, *¡Ay, Carmela!*, *El Retablo de Eldorado* y,

²⁸¹ “Sanchis Sinisterra afirma que ‘el principio rector de la elaboración dramática de *Ñaque* es el del conglomerado, próximo al que ha regido a lo largo de los siglos [...] la composición de las llamadas misceláneas, y nos recuerda que en el conglomerado se trata de integrar las partes en el todo, sin anular plenamente sus diferencias originarias’” (Aznar Soler, 1989, 216).

²⁸² *Op. cit.* nota 265.

añadiría, en otras obras más recientes posteriores al artículo de este investigador que tomo como referencia.

Los géneros literarios de los que hablamos y que configuran el entramado textual de *Ñaque* constituyen las representaciones variadas, heterogéneas e interrumpidas que nos van ofreciendo estos dos pícaros comediantes, en una muestra clara de teatro dentro del teatro.

Una primera muestra de ello estaría en la recitación interrumpida de “las ocho maneras de compañías y representantes” (22), aunque lo que constituye la verdadera representación interna es la narración de sus aventuras en América, adonde tuvieron que ir a parar por no encontrar modo de sustentarse. Allí se unen a la compañía de Juan de Vera y les acaecen otros hechos que los obligan a dejar a este grupo. Esta narración se podría considerar un primer nivel de ficción que, a su vez, contiene la representación de las funciones que ellos solían hacer para conseguir posada y algo para comer.

De manera que, cuando paran en la venta de Valencia piden alojamiento y comida a cambio de la obra del “Auto famoso del Sacrificio de Abraham”, en cuya representación, a su vez, se intercalan piezas menores que van dilatando la acción y también la duración del espectáculo, reproduciendo, de este modo, el tipo de teatro que se hacía en el Barroco. A la representación en sí del Auto le preceden el romance “Compañero, compañero” y la loa de “Las cuatro edades del mundo”, y se intercala el Entremés del Bobo y el Capeador y “el dicho de un ladrón al que atrapó la justicia” (46).

Ríos y Solano narran y escenifican sus propias venturas y desventuras dejando al descubierto los secretos de la puesta en escena, tal y como revela el empleo del metalenguaje: “Entonces salgo yo vestido con una sábana y empiezo la obra que era, como dijimos, el Auto del Sacrificio de Abraham” (40); “Acabado el romance, se mete dentro Solano y queda la gente suspensa. Y entonces salgo yo a recitar una loa para enmendar la falta de música” (35); más adelante, vuelven a revelarnos los mecanismos de la representación cuando Ríos afirma que tiene que decir un chascarrillo para dar tiempo a que Solano se vista: “Acabado el entremés, continuamos con el auto. Pero antes, por dar tiempo a Solano que tornara a vestirse, conté aquel dicho de un ladrón al que atrapó la justicia [...]” (46).

Finalmente, el auto queda inconcluso porque tienen que abandonar la posada ante la indignación del público por la falta de verosimilitud de la representación: “Solano: Reparé entonces que había olvidado el cuchillo para degollarle y, no sabiendo

cómo salir del paso, quítome la barba y voy a sacrificarlo con ella... [...]. Viérais levantarse a la chusma y empezar a darnos grita” (48).

A continuación, cuentan cómo llegan a Sevilla y de ahí a la Nueva España, donde dan con la compañía de Juan de Vera, de la que tienen que huir por la afición de Ríos a lo ajeno. Están terminando su narración y, de nuevo, les asalta el pánico al vacío, de manera que deciden recitar “cualquier cosa” para conjurar el olvido de los espectadores: la retahíla de tipos de compañías que enumeraron al inicio. Comienza después una especie de danza frenética, de intento desesperado por llenar el vacío de gestos y piruetas para tratar de dejar la huella imborrable:

(Es una especie de patética llamada que aspira a penetrar y a grabarse en la oscura memoria de los espectadores). ¡Agustín Solano, farandulero de notable ingenio. Y Ríos: ¡Nicolás de los Ríos, famoso representante!

[...]

(Se señalan mutuamente y se presentan el uno al otro con saludos, reverencias y saltos [...]. Finalmente, acompañándose con el tamborino, ejecutan una burda danza escénica)” (59-60)²⁸³.

Sin duda, esta improvisación se considera una muestra de teatro dentro del teatro, como hemos visto para el *Quijote* –según las teorías de C. A. Arboleda–, así como para las obras que estamos tratando en este apartado, que versan sobre el mundo de la escena con personajes-actores²⁸⁴.

“*La fatiga les vence*”, pero persisten en su intento patético de permanecer en el recuerdo de los espectadores y Solano “*se lanza a rememorar, en un último y desesperado esfuerzo por conjurar el olvido, la actuación del bululú*” (61), declamando la “famosísima Comedia de la Serafina, compuesta por el ilustre poeta y famoso representante Alonso de la Vega” (61). El bululú “*va representando solo*” (60), como bien han explicado inmediatamente antes, y se compone de un metalenguaje que explicita el propio proceso de puesta en escena teatral, ya que es el mismo actor quien narra y emite los parlamentos de los diferentes personajes: “Solano: Y empieza la comedia con que sale Serafina lamentándose sola: ‘¡Ay, Serafina [...]’. Y en esto sale Marimarta, que es la moza de la casa: ‘¡Ay, señora Serafina! [...]’” (61). Pero Solano no termina su comedia; mientras está recitando, Ríos se ha ido y cuando descubre que ha

²⁸³ “Cuerpo y lenguaje se exaltan allí hasta el paroxismo consumiéndose y consumándose en un ceremonial perverso que transgrede todo principio económico, productivo, utilitario (Bataille)...” (J. Sanchis Sinisterra, en la obra de Martínez, 2004, 108).

²⁸⁴ De la misma manera que *Los figurantes*, de este mismo autor, para encontrar su propia personalidad o los indigentes de *El Nacional* (Albert Boadella), cuando son contaminados por el virus del teatro y el exhibicionismo.

sido abandonado, sale tras él. ¿Adónde irán? Aterrizarán en otro escenario de quién sabe qué tiempo, qué siglo o qué lugar.

Pero la audiencia puede seguir sentada esperando porque en el escenario volverán a aparecer personajes procedentes de otro lugar y tiempo, concretamente, del más allá o de la muerte, como ocurre con la protagonista de *¡Ay, Carmela!* (1986), que aprovecha la presencia de Paulino en el escenario para aparecérsele en forma de fantasma.

Estos cómicos, Paulino y Carmela, aunque no comparten con el resto de sus compañeros de capítulo su adscripción histórica, están unidos a estos por su condición de cómicos ambulantes asediados por el hambre y el miedo.

Tanto la crítica como el propio autor reconocen que el tema de esta obra es la Guerra Civil y que está escrita con el propósito de no olvidar ese trágico episodio de nuestra historia: “A nadie se le escapa que *¡Ay, Carmela!* es una obra sobre la Guerra Civil, una reivindicación de la memoria histórica, una lucha desaforada contra el olvido adormecedor y letal” (Pérez Rasilla, “Introducción”, *¡Ay, Carmela!*, 2000, 51). Sin embargo, como afirmaba el propio Sanchis Sinisterra en una entrevista más reciente, el hecho de que esta obra haya sido objeto de numerosas representaciones en todas partes del mundo, con diferentes circunstancias históricas y que en todas ellas la función haya tenido gran éxito, hace pensar que el principal propósito del compromiso histórico queda eclipsado por otros significados:

¡Ay, Carmela! nació para activar la memoria histórica de la joven democracia española [...] en el cincuenta aniversario del inicio de la Guerra Civil, una dramática desgarradura que casi nadie parecía querer recordar. Pero han pasado más de veinte años y la obra se sigue representando no sólo en España, sino en países y lenguas que están, sin duda, muy alejados de las circunstancias originarias que la motivaron y la configuraron como producto dramático [...] Es evidente que el tratarse de una obra de pequeño formato y bajo presupuesto, así como el recurso del “teatro dentro del teatro” explica en parte el atractivo que puede ejercer entre la profesión [...]. Pero empiezo a pensar que el destino de esta modesta “elegía de una guerra civil” está escrito literalmente entre líneas (Martínez, 2004, 89).

Así pues, a pesar de que el propósito inicial fue el del compromiso histórico, el tema del teatro, “el homenaje al teatro y a las artes escénicas en su conjunto” (Pérez Rasilla, 2000, 57), la historia de unos pobres cómicos de la legua del siglo XX que luchan por sobrevivir se impone: “Pronto me di cuenta de que lo importante no era la

Guerra Civil, sino el arte frente a la guerra, la fragilidad de unos pobres artistas, de última categoría, en medio de una situación de violencia brutal”²⁸⁵.

De la misma manera que en el resto de las obras revisadas, nos encontramos con una pareja de cómicos ambulantes que se dedican a la profesión teatral por pura supervivencia. Se trata de actores, pícaros, farsantes, casi emparentados con la criminalidad y que, en consecuencia, tienen que vivir de forma miserable y a expensas de que no los asalten circunstancias desfavorables que den al traste con sus pretensiones de actuar y de llevarse algo a la boca ese día.

Paulino y Carmela tratan de sobrevivir en el entorno hostil de un país en guerra realizando espectáculos, pero son retenidos por los militares cuando pasan por Belchite y obligados a representar una función para amenizar una velada patriótica previa al fusilamiento de unos milicianos:

Paulino: Sí, anda, diles tú a unos militares que te has pasado, sin enterarte, de la zona republicana a la zona nacional en una tartana, como si fueras a almorzar a la fuente...

Carmela: A almorzar, no; pero a comprar morcillas sí que veníamos.

Paulino: A comprar morcillas vendrías tú, que yo venía a ver si nos contrataban en Belchite para las fiestas²⁸⁶.

Esta representación bajo amenaza de muerte crispa los nervios de Carmela, que no puede ocultar su indignación ante la injusticia que se va a cometer. Su compromiso moral con esa parte de los espectadores que serán fusilados a la mañana siguiente de la representación le lleva a un estado de ánimo de continuo inconformismo con el vestuario, con las luces y hasta con los números que van a ejecutar. La indignación de Carmela va en aumento durante la representación inserta que ocupa todo el segundo acto hasta que no puede aguantar la humillación que están ofreciendo a los que serán ejecutados y exhibe la bandera republicana, acto de rebeldía que supondrá su muerte.

¡Ay, Carmela! se divide en dos actos, en el primero de los cuales se ultiman los detalles para poner en marcha la representación que ocupará parte del acto segundo²⁸⁷. El primer acto, por tanto, contará con gran presencia de autorreferencialidad relacionada con detalles técnicos o interpretativos y, en el segundo acto, asistiremos a la

²⁸⁵ Juan Antonio Ríos Carratalá, “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, en José Sanchis Sinisterra, *La máquina de abrazar*, p. 25.

²⁸⁶ José Sanchis Sinisterra, *¡Ay Carmela!* (con *El lector por horas*), ed. Eduardo Pérez Rasilla, Madrid: Castalia, 2000, p. 111. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

²⁸⁷ La división de la obra en dos actos –primero, preparativos de la obra; segundo, obra inserta– también aparece en *El retablo de Eldorado*, del mismo autor, que estudiaremos a continuación.

representación inserta que, como es usual en los textos con estructura abismante, se desarrolla con numerosas interrupciones hasta que, finalmente, la función inserta queda desmantelada por un trasvase entre los dos niveles de ficción.

Como elemento que modifica el desarrollo de la representación engastada se encuentra el público ficcionalizado en los militares y prisioneros con quienes interactúan Paulino y Carmela rompiendo la cuarta pared constantemente.

Como apunté más arriba, el tema de *¡Ay, Carmela!*, aparte de la Guerra Civil, es el teatro, lo cual puede considerarse uno de los aspectos de lo metateatral que, además, se manifiesta en diferentes facetas: la autorreferencialidad, derivada de situar la acción en un escenario (“Escenario vacío, sumido en la oscuridad”, 91); el teatro dentro del teatro; y la alteración de los límites espacio-temporales.

Este juego con los planos temporales es el elemento metateatral que vertebra la pieza y es considerado un mecanismo metafictional por Pérez Rasilla en la introducción a la edición que manejo:

La metateatralidad de la pieza presenta todavía otro aspecto que merece nuestra consideración y es el juego con los planos temporales. La acción comienza un tiempo después de la muerte de la protagonista, sin embargo, ante los ojos del espectador todo volverá a transcurrir como en el día fatídico en el que las tropas nacionalistas asesinaron a Carmela (2000, 56).

Paulino se encuentra en este escenario vacío, solo, desolado por la pérdida de Carmela ocurrida unos días antes, la echa de menos pero, de pronto, “*entra Carmela*” (93), quien le da como explicación: “Es que me he acordado de ti” (93)²⁸⁸.

Tras esta conversación con Carmela, Paulino parece haber entendido que estas licencias temporales o estos trasvases desde el mundo de las personas muertas a las vivas se producen porque están en un escenario, de manera que trata de evocar con todas sus fuerzas el momento del asesinato de Carmela y consigue trasladarse allí, por obra y gracia del teatro: “*Arreglándose el traje y el pelo [...] se coloca en el proscenio, frente al público. Una vez allí, cierra los ojos y aprieta los puños, como deseando algo muy intensamente, y por fin adopta una actitud de risueño presentador*” (101). Entramos, pues, mediante el poder evocador del teatro, en el día de autos, en los momentos previos a la representación, por lo que parte de este primer acto se va a

²⁸⁸ A partir de aquí, y ante estos fenómenos inexplicables interpretados con lenguaje cotidiano, se produce un desfase que origina la comicidad y el humor –en ocasiones, chusco– que es otra de las características de la pieza: “Paulino: ¿Te han dejado venir por las buenas? [...] Pero, ¿has venido así, andando, como si tal cosa?” (93).

caracterizar por la autorreferencialidad al propio proceso de montaje del espectáculo, con gran presencia de metalenguaje técnico teatral. Por ejemplo, Carmela se refiere a la necesaria coherencia entre lo ensayado y lo que se va a representar: “Pero, ¿a qué viene ahora hacer el pájaro? Eso no lo hemos ensayado” (102).

Del mismo modo, Carmela se queja desde el principio de la obra, y más en estos momentos de preparativos, del vestuario y de la falta de tiempo para hacerse con una ropa adecuada a la actuación, lo que propiciará, en cierta medida, el desenlace trágico, al quedar tan solo vestida con una bandera. Así pues, Paulino se disculpa ante el teniente, el militar que los ha obligado a actuar aquella noche sin tener nada preparado: “(*Hacia el fondo de la sala*). Usted perdone, mi teniente, pero es que... la signorina Carmela está muy nerviosa por tener que actuar así: sin decorados, sin vestuario, sin atrezo, sin niente de niente...” (104)²⁸⁹. Esta escena termina con la petición de Carmela al teniente de media hora más para terminar de arreglarse; pero cuando ambos artistas salen del escenario, hemos vuelto al *aquí y ahora* de la representación. Se produce un trasvase temporal merced a la magia del teatro, que contribuye a actualizar la tragedia, trayendo al presente de la representación los hechos que se quieren recordar, homenajear o revisar.

Carmela, a pesar de pertenecer a otro plano temporal, también parece ser víctima de las licencias temporales que se toma el escenario teatral y sufre alucinaciones: “Lo veo, sí... Caen muy despacio las bombas... explotan despacio... Veo la tierra que salta... la metralla”; Paulino trata de calmarla, recordándole, de la misma manera que a nosotros, espectadores, que estamos en un teatro y que, gracias al poder del hecho dramático, se puede retomar la memoria colectiva de este suceso histórico: “Estás aquí conmigo, Carmela... en el teatro” (126).

En el segundo acto, Paulino asume ya que estos efectos especiales de las apariciones de Carmela y los trasvases temporales son licencias del arte teatral:

Esto no es natural... Esto es demasiada casualidad... Esto ya es adrede... Aquí pasa algo que... Aquí hay alguien que... Porque yo no estoy borracho. Y es entrar aquí y, dale que te pego: todo son cosas raras... Aquella que aparece como si nada, la noche de marras que vuelve, las luces que se disparan solas... y ahora, la gramola, haciéndome trucos de feria... ¡Vamos, hombre! Un poco de formalidad... (*A un vago e invisible interlocutor*). ¿Qué pasa? ¿Que, porque esto sea un teatro vacío, ya todo vale? (129).

²⁸⁹ Obsérvese que Paulino se dirige “hacia el fondo de la sala”, produciéndose una ficcionalización del público, fenómeno metateatral ya mencionado y del que hablaremos más adelante.

Paulino ha comprendido que mientras permanezca en el escenario todo puede ocurrir, puede volver a ver a Carmela y revivir los momentos previos a su muerte: “Y si vuelvo de vez en cuando a este teatro, no es para que nadie juegue conmigo a hacer magia barata, ni a los fantasmas, ni a ... (*Brusca transición. Grita, casi implorante*). [...] ¡Ven, Carmela! ¡Como sea, pero ven! ¡De truco o de mentira, o de teatro...!” (129). Se pone en evidencia, pues, en este grito desesperado de Paulino, la naturaleza ficticia y artificial del teatro que, por el contrario, puede actuar como encantamiento para conjurar la muerte²⁹⁰.

Y Carmela, aparece, efectivamente, lo que desconcierta y, en cierto modo, exaspera a Paulino, que se cree víctima de un encantamiento a lo don Quijote: “Ni que uno fuera tonto... ¡Carmela, ven, ven...! Y prrrrooom... Qué vulgaridad... Y uno se lo tiene que tragar, y darlo por bueno, y apechugar con lo que venga, como si tal cosa...” (130). Paulino parece consciente, quizá en mayor medida que Carmela, de su naturaleza como personaje ficcional y también de la entidad volátil de su compañera: “Tú bastante haces, pobre... Ahora aquí... ahora allá... Que si viva, que si muerta...” (131). Podríamos decir que Paulino es un personaje metafictional, ya que él es consciente de que, en el teatro vacío, se pueden vulnerar los límites: “Ella se presenta aquí cuando estoy solo, y el teatro vacío, y encima quiere que me lo crea” (164).

El dramaturgo valenciano tiene “la convicción de que el teatro es un espacio en donde pueden suceder toda suerte de transgresiones poéticas de la realidad, de ‘maravillas’ de la ficción dramática que se justifican ante el espectador por la propia índole específica del arte de la representación” (Pérez Rasilla, 1991, 60, nota 19). De manera que, aprovechando las violaciones temporales y la supresión del límite realidad/ficción que nos permite el escenario, Paulino puede volver a encontrarse con Carmela y revivir los momentos anteriores a la muerte de esta.

Queda establecido, por tanto, que el nivel de ficción que ocupa Paulino se ve ocasionalmente interrumpido por la aparición del fantasma de Carmela. Pero esta

²⁹⁰ Esta obra vendría a significar una especie de conjuración contra la guerra. El teatro, con su capacidad para violar las leyes del espacio y del tiempo, y para influir en los espectadores, podría contrarrestar o poner un poco de luz, con su capacidad maravillosa, al horror de la guerra: “¿Puede el arte, incluso uno de tan dudosa altura, afrentar a la muerte? ¿Puede el teatro, incluso tan plebeyo, ostentar su grotesca carátula ante la impúdica desnudez de la muerte? [...] ¡Ay, Carmela! es [...] una obra acerca de los peligros y poderes del teatro, de un teatro ínfimo, marginal en medio de la más violenta conflagración de nuestra historia contemporánea. ¿Qué poderes? ¿Qué peligros? Aquellos que detenta y comporta ese ámbito de la evocación y de la invocación, esa encrucijada de la realidad y del deseo, ese laberinto que concentra y dispersa voces, ecos, presencias, ausencias, sombras, luces, cuerpos, espectros...” (“Programa de mano”, 1991, 297).

estructura ficcional se vuelve más compleja con la aparición de otro nivel correspondiente al espectáculo de variedades –el teatro dentro del teatro propiamente dicho–, del cual Carmela es el elemento originador. Así, pues, de manera paralela al primer acto, en el segundo Paulino está en el escenario e invoca él mismo a Carmela, la cual aparece y, progresivamente, hace que el escenario vaya transformándose en aquel del día de su asesinato: “Paulino: *(Que, durante el diálogo, ha ido ‘ingresando’ paulatinamente en la situación definida por Carmela)*. Secos o mojados, lo principal es no apocarse, hacer de tripas corazón y echarle toda el alma a la cosa” (132).

Así que da comienzo el espectáculo “Paulino y Carmela, variedades a lo fino”: “*Se ilumina de golpe el escenario y, al punto, suena el pasodoble ‘Mi jaca’*. *Entran simultáneamente, cada uno por un lateral*” (136). En este número de variedades, Paulino va a ejercer de presentador-maestro de ceremonias, figura intermediaria entre el escenario y los espectadores ficcionalizados, y va a intentar salvar la situación cuando el espectáculo no procede como debiera, a causa de los apresuramientos con los que se ha producido la función. Así pues, aquí tenemos a Paulino introduciéndonos en el espectáculo: “*(Al terminar [‘Mi jaca’] Paulino, se cuadra en el proscenio, frente al público:)* Invictos salvadores de la Patria eterna: hoy, vosotros [...] habéis cumplido una proeza más [...]. Queremos ofrendar esta sencilla Velada Artística Patriótica y Recreativa [...] con la que unos humildes artistas populares, la Carmela y el Paulino, Variedades a lo Fino [...]” (138).

Carmela, ocasionalmente, también ostenta el papel de presentadora para enmendarle la plana a Paulino, quien, temeroso por la elección de las adecuadas palabras que no levanten las iras de los nacionales, duda, rectifica y no ofrece un discurso coherente: “*(Quitándole la palabra)*. Quiere decir, señores militares, que aquí el Paulino y la Carmela, para servirles, vamos a hacerles una gala, cosa fina, para que ustedes se lo pasen bien” (139), y utiliza esta oportunidad, además, para disculparse por la falta de preparación del espectáculo: “Porque nos han pillado de sopetón, y así, pues claro, poco lustre vamos a dar a esta jarana de liberación” (139). Este nerviosismo, esta rabia por no poder lucirse como conviene adecuadamente a unos artistas, unido a la indignación moral de Carmela, precipita el trágico desenlace.

Paulino es, por tanto, el director de escena principal y va dando paso a los sucesivos números de variedades, canciones o *sketches* (“Y pasemos sin más al baile”, 141; “Y con esta entrada... sorprendente, damos paso a nuestro próximo número”, 143). Este espectáculo heterogéneo que configura el teatro dentro del teatro está compuesto de

un conjunto de composiciones folclóricas, populares y chuscas que cumplen únicamente la función de ensalzar los valores de los nacionales que acaban de ocupar Belchite, hazaña que Paulino y Carmela son encargados de celebrar. De este modo, los números que ofrecen se van alternando anárquicamente: en primer lugar, recitan el “hermoso ‘Romance de Castilla en armas’ que, con versos a un tiempo rudos y delicados, tiende un puente de valor y heroísmo entre el pasado y el presente. Su autor: Federico de Urrutia” (142); a continuación, el pasodoble “Suspiros de España” (“muy español y muy castizo, o sea, muy bonito...”, 144); el burdo número de magia, “de la mano del misterioso Profesor Pau-li-ching y de la fanstástica Señorita Kal-men-lag” (147); “el famoso dúo de Ascensión y Joaquín, de la zarzuela ‘La del manojito de rosas’” (152); y, finalmente, el número que queda inconcluso por el acto de rebeldía de Carmela, “la divertida comedia frívola y musical ‘El Doctor Toquemetoda’” (155)²⁹¹.

En cada uno de estos números apreciamos el surgimiento de otro recurso metateatral íntimamente ligado al del teatro dentro del teatro como es el papel dentro del papel. De este modo, vemos cómo Paulino pasa de desempeñar el rol de presentador o maestro de ceremonias al papel del Profesor Pau-li-ching o al Doctor Toquemetoda (*“Paulino gira sobre sí mismo y se coloca las gafas y una nariz postizas. Pasea por escena interpretando a un doctor ligeramente afeminado”*, 155).

Debido a la situación incómoda en la que esta pareja se ve obligada a actuar, se producen numerosas interrupciones²⁹². Estos cortes del desarrollo de la acción devuelven a los espectadores la conciencia de estar presenciando una obra de teatro y aquí entra el juego el otro elemento metateatral vertebrador de la obra que es la participación de la audiencia y su responsabilidad en la modificación del espectáculo. Esta implicación se realiza mediante la ficcionalización del público a quien Paulino y Carmela se dirigen para disculparse por los fallos técnicos derivados de las decisiones del apresuramiento con el que han tenido que preparar esta “Velada Patriótica” nacional.

²⁹¹ M.B. Sosa realiza un análisis de los distintos componentes con los que cuenta esta “Velada Patriótica” (2004, 195) que, además —destaca esta investigadora—, ha contado con la colaboración compositiva entre Paulino y el teniente y que, del mismo modo que se señala para *Ñaque* y *El Retablo de Eldorado*, el recurso compositivo es la dramaturgia cohesiva, mediante el cual “se integran distintas canciones populares, textos poéticos de diversa calidad, números de magia y el *sketch* de la ‘comedia frívola y musical’ del Dr. Toquemetoda” (195).

²⁹² “En pleno corazón del frente de Aragón, los dos artistas se habían perdido por culpa de la niebla y habían entrado en la zona prohibida”, de manera que se ven obligados a representar “en presencia de unos prisioneros de las Brigadas Internacionales (que van a ser fusilados al día siguiente) [...] Carmela escoge el campo de los vencidos, mientras que Paulino se adapta al de los vencedores” (Martínez, 2004, 85).

Así, por ejemplo, Paulino ha de corregirse cuando anuncia el número titulado “De Polonia a Daroca... y tiro porque me toca”, que podría significar alguna alusión a los milicianos prisioneros. El teniente que supervisa esta función advierte esta posible insinuación, de manera que “*efectúa varios cambios bruscos de luz*” y Paulino, “en rápida transición, acata sus órdenes” y decide cambiar el guión sobre la marcha: “¿No?... Pues no... Sí, ha sido un error... (*Al público, mientras hojea los papeles*). *No, señores: no es éste nuestro próximo número... Ha sido un error...[...]*. Quiero decir, que de Polonia, nada... Ni de Daroca” (144). Esta alteración del orden se hace en el escenario, delante del público a quien van dirigidas las disculpas. El público ficcionalizado participa así en la acción con la consiguiente ruptura de la cuarta pared.

Otro fallo *técnico* debido a los cambios de guión inesperados aparece cuando Carmela utiliza como atrezo una cuerda en la que antes había tendido su ropa y que, en consecuencia, lleva todavía las pinzas. Cuando Carmela se da cuenta de esta equivocación, se sale del personaje, rompiendo así la integridad de la ficción. Esto sucede en el número de magia del Profesor Pau-li-ching, en el que este ridículo mago es ayudado por la señorita Kal-men-lang:

Paulino: La cuerda, señorita Kal.

Carmela: (*Sobresaltada*). ¿Qué? [...] ¿Qué cuerda?... Ah, sí... (*Se desplaza hacia un lateral, desaparece unos segundos y vuelve con una cuerda que lleva enganchadas varias pinzas de tender ropa. Se la ofrece a Paulino que, cuando la va a coger, repara en las pinzas*).

Paulino: (*Irritado, sin coger la cuerda, le indica las pinzas*). Por favor, señorita...

Carmela: (*Advirtiéndolas, abandona su personaje y las quita*). ¡Uy, sí! Es que antes he puesto a tender mis...(149).

La falta de ensayo provoca que este número de magia fracase porque Paulino, que tenía que desembarazarse de unas cuerdas, no es atado por Carmela de la manera en la que él pudiera desatarse. Por ello, se dirigen, una vez más, al público para disculparse por los errores: “Carmela: Bueno, pues... no sé qué decirles... Lo que pasa es que no hemos podido ensayar. Y así, claro... [...]. Porque a una servidora no le gusta... [...]. Hacer el ridículo. Y antes se lo decía al teniente... (*Hacia el fondo de la sala*). ¿Verdad usted, mi teniente?” (151). Carmela explica en este monólogo al público sus verdaderos sentimientos y es que se siente incómoda, insolidaria, ante la necesidad de representar un espectáculo claramente humillante para los prisioneros comunistas. Los destinatarios de este monólogo son múltiples: por un lado, el público formado por los militares y los prisioneros; y, por otro, el teniente, al que pretende hacer responsable de los defectos de

la función: “¿Verdad usted que hace un rato yo tenía un cabreo de María Santísima por salir esta noche a hacer el papelón aquí... y encima con este vestido, hecha una ‘facha’?” (151). Carmela se dirige, de la misma forma que Paulino anteriormente, a la sala y al fondo, donde se supone que está el teniente.

La confesión de la actriz pone en alerta a Paulino, quien, temeroso de que las palabras de su mujer sean malinterpretadas, la arranca del escenario (“*La mano de Paulino sale del lateral y, de un brusco tirón, saca a Carmela de escena*”, 152). Pero esta repentina acción provoca un nuevo incidente que corta el desarrollo fluido de los números de variedades. Paulino, con el tirón, ha roto el sostén de Carmela, lo que da lugar a una conversación acerca de este asunto en medio de la representación, con las consiguientes disculpas, otra vez, por parte de Paulino: “(*En voz alta, al público*). Bueno, señores... Resuelto felizmente un... un pequeño problema... técnico... pasamos sin más demora a nuestro siguiente número, que es, como les estaba diciendo, el famoso dúo de Ascensión y Joaquín” (152).

Pero Carmela, harta de hacer el paripé y de representar números ofensivos para los milicianos que están presenciando el espectáculo, decide terminarlo ella misma: “Y con este bonito dúo, señores militares, se acabó la fiesta... Porque me ha venido la regla muy fuerte y me estoy poniendo malísima” (154). Paulino ha de intervenir de nuevo para deshacer el entuerto: “(*Al público, tratando de frivolar*). Otra salida de la... incorregible Carmela” (154).

Los personajes se ven impelidos a explicar al público la razón de esas interrupciones, lo que deviene en una implicación de la audiencia en el desarrollo de la acción²⁹³. Este público está compuesto, en el primer acto, por Gustavete y el teniente; y en el segundo acto, además, por los militares y los milicianos²⁹⁴.

Este público ficticio es, en realidad, la masa espectadora real que asiste inmóvil y silente a la tragedia que se representa en el escenario. La audiencia, así, queda ficcionalizada en estos personajes invisibles, ya que las figuras del escenario se dirigen

²⁹³ Recordemos que, en otras obras del mismo autor, los personajes necesitan actuar ante la presencia de público, como en *Los figurantes* o *Ñaque*. Esta conjunción de tres elementos –escenario, público y dos personajes para que exista conflicto– constituye las condiciones mínimas de representación, límites de teatralidad que son el objeto de estudio permanente del dramaturgo valenciano.

²⁹⁴ “El *teatro en el teatro* representado por la Velada tiene un libreto arreglado por el Teniente Amelio Giovanni di Ripamonte, que también oficia de luminotécnico; un director de compañía, Paulino, quien también es responsable de la adaptación de algunas letras; un asistente de dirección, Gustavete; dos actores, Paulino y Carmela; un vestuario muy reducido y un absoluto despojamiento escénico, salvo el accesorio de la bandera republicana” (Sosa, 2004, 195).

a ellos como si ocuparan tanto la sala como el espacio al final de la cual se encuentra la cabina de sonido.

En primer lugar, se nos identifica con el teniente que supervisa los trabajos organizadores de Paulino, quien, como director del espectáculo (“¡Aquí mando yo, que soy el director!”, 154), da directrices al teniente. Este parece que ocupa la cabina de sonido junto con Gustavete, el otro integrante de esta compañía: “¡Que te calles, te digo! ¡Ya está! ¡Vamos a empezar! ¡A tu sitio! ¡Gustavete: preparada la música!” (135). Este tercer hombre invisible, junto con el teniente, serían los dos técnicos a los que Paulino se dirige continuamente, gritando hacia el fondo de la sala donde, se supone, está la cabina de sonido: “Paulino: Quien no llega es el público... (*Mira hacia el fondo de la sala*). Y el teniente... míralo en la cabina, qué tranquilo está, con Gustavete, fumando como un marajá...” (132).

Tanto Paulino como Carmela se dirigen a él siempre gritando “(*hacia el fondo de la sala*)”: “¡Los rojos, mi teniente! (*Apagón total*). ¡No, hombre! [...] No se asuste... ¡Quiero decir los botones rojos!” (102). Carmela, además, le dedica al teniente sus críticas, su disconformidad con la forma en que se va a llevar a cabo la función, sin ensayar y sin el vestuario y el atrezzo adecuados: “¡No estoy nerviosa, su teniente! Lo que estoy es furiosa, ea [...]. (*Al fondo*). Aquí Paulino y una servidora no tenemos por qué hacer el ridículo delante de la tropa” (105).

En el segundo acto, el público adopta el papel del ejército nacional, paradójicamente formado por hombres de diferentes orígenes: “Carmela: Pues a este público, como no le demos cuscus... ¿Te has fijado la cantidad de moros que hay?” (132). Entre estos militares *españoles* se encuentran los prisioneros comunistas hacia los que Carmela siente compasión, por lo que no puede concebir realizar un número ignominioso para ellos, burlándose de la bandera republicana. De este modo, le anuncia a Paulino que no va a realizar número final, prefigurándose, así, el final trágico:

Que el número de la bandera no lo hago, ea [...]. El de la bandera republicana: que no me da la gana de hacerlo. ¡Pobres hijos! encima de fusilarlos, darles a tragar quina con la tricolor... [...] Te digo que no lo hago. Ya puedes ir inventándote algo, porque yo no salgo a burlarme de la bandera (135).

El mecanismo metateatral de las alusiones a la audiencia espectadora promueven la ruptura de la cuarta pared y el acercamiento escenario/sala, realidad/ficción, proceso que se realiza utilizando como nexo de unión al personaje de Carmela. La pobre actriz significa el vínculo entre la vida y la muerte, entre un estrato y otro de la realidad, por

eso ella ve a los fusilados desde el escenario cuando se aparece a Paulino después de muerta: “(*Mirando, sorprendida, la sala*). ¡Míratelos! [...] Ahí, en la sala...(*Sonriente*). [...] Los milicianos... Los de las brigadas: el polaco, los franceses, los americanos... [...] (*A los milicianos*). Hola, compadres...” (169). Paulino, aunque puede ver a Carmela, no puede ver a los fantasmas: “(*Oteando, inquieto, la sala*). No digas tonterías, Carmela... [...]. Los fusilaron el otro día... y yo vi cómo los echaban en una zanja, con otros muchachos...” (169). Esta capacidad de Carmela de sobrepasar todos los límites de la realidad acaba con la paciencia de Paulino: “Pase que un vivo tenga visiones, pero... ¡que las tenga un muerto!” (170).

De esta manera, el poder invocador y transgresor del teatro permite cumplir con el objetivo de la obra que es no echar esos sucesos históricos en el olvido. El teatro permite vulnerar los límites temporales y traspasar la frontera realidad/ficción, transgresiones totalmente metateatrales por cuanto afectan al propio género dramático. Este género teatral es el de preferencia del dramaturgo valenciano, al menos en los ochenta y noventa porque, como él mismo explica, sirve para romper el ilusionismo, la idea de un arte figurativo, complaciente con la cultura dominante: “Empecé –en 1986, aproximadamente–, a investigar tres ámbitos: la poeticidad, la metateatralidad y el minimalismo, como opción estética radical frente a la figuratividad” (Ríos Carratalá, 2009, 23).

Asimismo, en otro texto de Sanchis Sinisterra, *El retablo de Eldorado* (1985)²⁹⁵, el personaje de Sombra habla con espíritus dirigiéndose a la sala, al público real. La ficcionalización de la audiencia, aparte del teatro dentro del teatro, es el recurso fundamental de esta obra que, a pesar de tratar sobre el teatro, como género y profesión, pretende asimismo la revisión del proceso histórico de la conquista y colonización de América. Por tanto, desde nuestro punto de vista, esta metateatralidad de *El retablo de Eldorado* opera en varios niveles y origina la intertextualidad y el propósito de revisión histórica.

Comencemos por el emparentamiento de los dos protagonistas, Chirinos y Chanfalla, aparte de con sus antecesores cervantinos, con otros personajes del dramaturgo valenciano, como Ríos y Solano, de *Ñaque*; Natalia y Priscila, de *El cerco*

²⁹⁵ La obra fue estrenada por primera vez en 1985, en el Teatro de la Aliança del Poble Nou (Barcelona) y publicada en 1991, en *Teatro Español Contemporáneo. Antología* Madrid: CDT (Centro de Documentación Teatral).

de *Leningrado*; y Paulino y Carmela, de *¡Ay, Carmela!*²⁹⁶. Todos ellos –que proceden de la fuente común beckettiana de los Vladimiro y Estragón– se insertan en el contexto común de un escenario vacío, alentando la ideología sinisterriana de que, para hacer despertar la conciencia crítica, para cambiar la mentalidad, hay que cambiar la forma²⁹⁷. De este modo, desde esta teatralidad menor y la marginalidad de unos cómicos de la legua, se pretende abordar temas graves como este del revisionismo de la historia oficial de la Conquista, la Guerra Civil (*¡Ay, Carmela!*) o la muerte de las utopías modernas (*El cerco de Leningrado*)²⁹⁸.

La metateatralidad, que surge de la autorreferencia al propio género y su profesión, y la intertextualidad son interdependientes si se tiene en cuenta que el hipotexto que utiliza Sanchis también hace uso del teatro dentro del teatro. Esta deuda con Cervantes la hacen explícita los personajes mediante el mecanismo autorreferencial de nombrar la propia obra de donde proceden, produciéndose así un trasvase entre los diferentes niveles de ficción: “Chirinos: Ciertamente que antes confío yo en mi mercadillo que en tu retablazo... Pero, ¿no era acaso más lucido aquel de las Maravillas? Y buen provecho nos dio...” (1996, 258). De hecho, Sanchis Sinisterra declara, en uno de los paratextos, su deuda tanto con el citado entremés como con el resto de la obra de Cervantes, así como con los cronistas de Indias²⁹⁹, y califica a su obra de “tragientremés”, como afirma V. Serrano.

²⁹⁶ Virtudes Serrano, en la introducción a esta obra, explica cómo el entremés cervantino sirvió de inspiración para tres obras: “La pieza, iniciada en 1977, se inspira en *El Retablo de las maravillas* de Cervantes, del que hereda a los dos pícaros burladores, Chirinos y Chanfalla, y el recurso de la doble representación; estructura y personajes que también inspiraron a Sanchis para la construcción dramática de *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!* El tener que mentir para sobrevivir, la pobreza, la condición de víctimas, su ubicación en ninguna parte (‘teatralidad fronteriza’) y la noción de irrealidad que producen sus respectivas representaciones son algunas otras de las notas que conectan, desde dentro, a los personajes de estas piezas” (1996, 67).

²⁹⁷ “La ideología está presente incluso en los códigos de representación, en los lenguajes convencionales [...]. Hay que cambiar la forma misma del teatro, para que el teatro pueda cambiar el mundo” (Martínez, 2004, 15).

²⁹⁸ “Mi objetivo estético era traducir un capítulo trascendental de la historia del mundo –la conquista de América– mediante los humildes artificios del teatro popular, por los que siento un profundo respeto” (Sanchis Sinisterra, en Martínez, 2004, 50).

²⁹⁹ “*El Retablo de Eldorado* es otro ejemplo de la teoría dramática de J. Sanchis Sinisterra en tanto producto de una *dramaturgia cohesiva* [...]. De acuerdo con las indicaciones paratextuales, que nunca deja de proporcionar el autor, RE [*El Retablo de Eldorado*] es, fundamentalmente, una reescritura de *El Retablo de las Maravillas* de Cervantes, pero también reconoce la presencia de materiales textuales de: [...] Bartolomé de las Casas [...], Bernal Díaz del Castillo, Alonso de Ercilla, Gonzalo Fernández de Oviedo [...]. A este conjunto añade la contribución de otros cronistas y poetas menores [...], además de varios anónimos entremesistas y copleros populares” (Sosa, 2004, 123).

La herencia historiográfica con los cronistas de Indias es evidente en los intertextos que configuran el discurso de don Rodrigo, un conquistador que luchó al lado de Hernán Cortés, por lo que puede contarnos los hechos más cruentos y las bellezas más sorprendentes de este proceso histórico:

Se hace referencia, pues, a territorios míticos [...], a la conquista de México, a las campañas de Perú y Chile [...] al sueño colectivo de encontrar la tierra del oro y el imperio de la felicidad en la paradisíaca Omagua [...]. Acciones, lugares y personajes irán apareciendo en la imposible representación de don Rodrigo y, junto a todo ello, envolviendo su evocación, la voz de su conciencia culpable que denuncia (Serrano, 1996, 65).

El viejo conquistador, sabedor del fracaso, “sumido en su paradoja de verdugo y víctima, critica violentamente la actitud de la realeza y el clero” (Martínez, 2004, 50). Esto es, intertextualidad y metateatralidad se alían para servir al propósito crítico con el proceso de conquista que pretende el autor valenciano: “La técnica del teatro dentro teatro, con su factura más clásica, según el modelo áureo, sirve ahora para poner en pie la revisión del ayer y la historia de una de sus posibles víctimas” (Serrano, 1996, 30). Dentro de esta vertiente crítica está el relato de las atrocidades que don Rodrigo ha presenciado en su aventura conquistadora:

Rodrigo: [...] Yo he visto con mis ojos multitudes de hombres perdidos y estragados, muy peores que fieras sin entrañas, cometer mil traiciones y maldades en aquel vastísimo Nuevo Mundo de las Indias. Como lobos y tigres y leones cruelísimos y hambrientos, ellos cometen tiranías feroces y obras infernales por la codicia y la ambición de riquezas. Por tales riquezas se ensuciaron infinitas manos en violencias, opresiones, matanzas, robos, destrucciones, estragos y despoblaciones, que han dejado aquellas tierras perdidas y extirpadas para siempre (275-6).

En otra ocasión, incluso, Rodrigo denuncia los asesinatos que se cometían contra la homosexualidad: “Y cuando se supo por la comarca esta victoria y justicia, nos traían muchos hombres de sodomía para que los matásemos y tenernos así contentos” (295). La autoconciencia del fracaso le lleva a reconocer estos violentos excesos cometidos en nombre de la religión: “Algunas veces, por la demasiada devoción con que se los quiere cristianar, quedan las almas algo dañadas” (295). Es por esto por lo que don Rodrigo duda de que esas *honrosas* acciones para evangelizar a los indios aporten fama: “En verdad que poca honra nos dan tales empresas [...]. Y en los ocho años que aquí llevo, maldita la gloria que les ha llovido a los Hernández ni a los Palomeque con este trasegar repartimientos y encomiendas de indios porros, cosa más propia de mercaderes que de hidalgos” (327).

La denuncia no solo va dirigida a la conquista y colonización de América, sino también al contexto histórico español en el que esta se produce, dominado por las persecuciones religiosas y los autos de fe de la terrible Inquisición. Esta referencia a la vida real, a la realidad histórica, más bien, se introduce a propósito del contexto en el que se va a celebrar la representación del retablo. Los comediantes llegan a una villa en un mal día, ya que se está celebrando un juicio religioso y no van a poder contar entre su público con las grandes autoridades del lugar, que es la condición de don Rodrigo para representar su retablo. La crítica a los violentos procedimientos represivos de la Inquisición queda bastante clara en las palabras de estos cómicos: “Chanfalla: Multitudes concurren de toda la comarca, y aun de todo el reino... Pero, ¿con qué ánimo, con qué disposición, con qué ganas? / Chirinos: Con las ganas de ver chamuscar a cuatro herejes. / Chanfalla: No cuatro, sino cuarenta o más, si no me engaño” (260).

Estos cómicos conocen bien los procedimientos del Santo Oficio, como se deduce de esta referencia a la realidad histórica: “Chanfalla: Entre procesiones, sermones, y el leer las sentencias, que suelen ser abultadísimas, y el cumplirlas, aunque ninguna baja de doscientos azotes, y todas las demás devociones, cuenta no menos de cinco días” (260).

Hasta aquí hemos visto recursos metateatrales como la intertextualidad con el entremés de Cervantes o la referencia a la vida real a través de estas alusiones a la realidad histórica en la que se inspira la obra. Por otro lado, encontramos otros mecanismos metaficcionales como la autorreferencialidad y la autorreflexividad, que culminan en el teatro dentro del teatro del segundo acto, con una definitiva superposición de niveles y la consiguiente confusión realidad/ficción.

Vamos a comenzar por la autorreferencialidad que ocupa gran parte del primer acto y que culminará en el teatro dentro del teatro del segundo acto, ya que, como el propio autor explica, “la obra está dividida en dos partes netamente diferenciadas. En la primera, aún con la lonja vacía, nuestros personajes ultiman los preparativos de la inminente representación. En la segunda el ‘público’ ya está ahí y da comienzo el Retablo” (Martínez, 2004, 48).

Como en las obras que hemos mencionado más arriba y cuyos personajes son primos hermanos de estos Chirinos y Chanfalla, la acción transcurre en un escenario, factor esencial que determina la aparición de metateatralidad. Esto lo apreciamos en la acotación inicial: “Lugar: del texto se deduce que la acción podría transcurrir en una

lonja abandonada, a las afueras de un pueblo tal vez andaluz... Pero también podría emerger de las *tinieblas* de un escenario”³⁰⁰ (1996, 252).

Del mismo modo que se hace explícito el lugar de la representación, el uso de metalenguaje que lleva aparejada la autorreferencialidad aparece en otros muchos momentos a lo largo de la obra. De este modo, se habla de la propia autoría del retablo que se representará en el segundo acto, así como de los procesos de ensayo que lleva adheridos cualquier montaje escénico.

En primer lugar, se exhibe el mecanismo de enunciación aludiendo a la autoría compartida del retablo entre Rodrigo y Chanfalla:

Chanfalla: El Retablo de Eldorado, en cuya composición y aderezo hemos modestamente secundado con nuestro saber farandulero a un noble, a un valiente, a un esforzado conquistador, que ha sembrado con su sangre y su valor las más de las tierras del Nuevo Mundo. Y es su nombre: don Rodrigo Díaz de Contreras (283).

Chanfalla, además, como buen director de escena, le pide a Rodrigo que ensayen antes de la función de esa noche: “Aquí vendría, como de molde, señor don Rodrigo, que aun en contra del parecer de vuestra merced, ensayáramos algún poco el Retablo...”, pero el esforzado conquistador no lo ve necesario: “Y sobre el ensayar, no pases penas: remachad y pulid vosotros vuestras partes del Retablo, que yo las más bien sé cómo...” (278).

Chanfalla-director de escena monta en cólera cuando la obra no se desarrolla como debe: “¡Basta, don Rodrigo! ¡Hasta aquí llega la cuerda de mi paciencia! ¡O ensayamos todo el Retablo o me ensucio las gachas!” (345). Esta situación crítica ha revelado la realidad, y es que no se trata de una auténtica representación con público real, sino de un embuste para Rodrigo, quien, víctima de la droga, interpreta la alusión al ensayo como una metáfora de su vida, el *theatrum mundi*: “¿Ensayar, dices? [...] Ensayo infructuoso fue, sí, toda mi vida vagabunda” (345).

Del mismo modo, Chirinos se expresa con lenguaje autorreferencial para anunciar que todo lo necesario está dispuesto para que dé comienzo la representación, esto es, vestuario y atrezzo: “En fin, don Rodrigo... ya están las vestimentas puestas... y todo el aderezo... Mía fe, que pocas veces se habrá visto en estos reinos un retablo tan lucido y de tantas figuras y tramoyas” (299).

³⁰⁰ La cursiva es mía, para resaltar la utilización de este tipo de términos referidos a la sala, el espacio habitado por el invisible y silente público.

En segundo lugar, encontramos autorreferencialidad en las alusiones a la denostada profesión del cómico, concretamente, a la “marginalidad del cómico-pícaro y su condición de víctima del sistema” (Serrano, 1996, 68), cuando Chanfalla – representando el papel de alcalde– le pregunta a don Rodrigo por qué ha decidido convertirse en actor: “(*Cambia la voz*). ¿Cómo así? ¿Por dicha o por desdicha el esforzado conquistador ha trocado la espada por la carátula? ¿Hase vuelto farsante o titiritero, trujamán o funámbulo?” (286). La mala consideración de los actores es señalada por Rodrigo, quien los equipara con ladrones: “Chirinos: ¿De qué ladrones habla vuestra merced? / Chanfalla: ¿Por tales toma a dos honrados farsantes?” (291). Apréciase la dilogía en *farsante*, que tanto significa *actor de farsa* como *mentiroso*, de ahí la antítesis que surge en el sintagma: “honrados farsantes” y la consiguiente ironía.

En tercer lugar, encontramos autorreferencialidad al propio montaje teatral cuando se deja al descubierto que el carro de los comediantes hace también de barco que pone su rumbo hacia el Nuevo Mundo: “(*Al pasar junto a la carreta han hecho aparecer, a cada lado, la proa y la popa de un navío*). [...] (*Se abren las cortinas y aparece un decorado marino con olas que se mueven. Estirando una cuerda en un lateral de la carreta, Chirinos iza en uno de los mástiles una pequeña vela*)” (316-7). Al mostrarnos estos cambios de decorado de forma explícita, más autorreferencial cuanto más mísero y pobre es el teatro, se nos informa de los procedimientos del propio montaje teatral que nos devuelve la conciencia de estar presenciando una obra de teatro.

Avanzando un paso más en el grado de metateatralidad, habría que considerar la implicación del público, uno de los mecanismos autorreflexivos más importantes de este texto. Desde el principio, se alude a la sala como un espacio de *sombras* o *tinieblas*, donde cualquier presencia humana o ficcional se difumina: “Chirinos: [...] Cierra un ojo y enturbia el otro [...] Así. Ahora mira para allá. (*Señala hacia el público*). [...] ¿Y qué es lo que ves? / Chanfalla: Poca cosa... y ella algo añublada” (262).

Los cómicos han recalado en una lonja abandonada cuyo fondo, que coincide con la sala real, no ven bien porque está oscuro. Así, cuando uno de los personajes desciende de las tablas –lo cual ocurre en varias ocasiones a lo largo de la obra–, los demás le pierden de vista porque ha abandonado el espacio propio acorde con su naturaleza, el espacio del escenario. Su existencia, de este modo, se ve amenazada porque ha ocupado el espacio de la sala propio del público, entes reales. Chirinos baja a la sala, pero Chanfalla no puede verla o la ve borrosa: “(*Ya inquieto*). Algo de encantamiento debe haber, porque tu voz me llega de muy cerca, pero ante mí no hay

más que negruras y vacío” (264), alusión metateatral que se dirige inmediatamente al público, implicándole en la acción.

Existen diferentes consideraciones en cuanto al público que acudirá a presenciar el retablo. Rodrigo quiere que la gente que acuda a ver su obra sean los señores principales de la villa y, por ello, se preocupa de que la lonja abandonada donde les han permitido representar, sea un lugar adecuado para personas de tan alto nivel: “¿Habéis examinado si el lugar es oportuno? ¿Tiene las condiciones que merece nuestro auditorio?” (279). El personaje de Rodrigo alude indirectamente al público real que tras haber sufrido un proceso de degradación a *sombras* o *tinieblas* por Chirinos, Chanfalla y Sombra, de nuevo es ficcionalizado, pero esta vez en las autoridades de la villa. Y es que el esforzado conquistador necesita de este público ilustre para cumplir con su objetivo de “contribuir, con las riquezas ilimitadas de Eldorado, a reparar en el Nuevo Mundo los estragos causados” (Martínez, 2004, 51), de lo contrario, cumplirá su amenaza de matarse en presencia de los ilustres asistentes, a quienes les transmite sus amenazas dirigiéndose directamente a la sala:

(Súbitamente exaltado, se dirige a una imaginaria audiencia). ¡En Dios y en mi ánima os digo, señores, que esta vez me habéis de escuchar de cabo a rabo, o no seré quien soy! [...] ¡Y juro a Vuestras Excelencias, debajo del Criador de todas las cosas, que si, no obstante haber condescendido a revolver mi limpia y noble empresa con este trampantojo y trapicheo, no se consuman hoy mis esperanzas...[...] ¡Hoy, aquí, sin tardanza, daré fin a mis días! (300).

Como acabamos de ver, son constantes las referencias a la sala, el espacio del público, como un lugar lleno de misterio, de sombras que, por tanto, conectan mejor con Sombra, la hija de Rodrigo, que representa *la otredad*, uno de los temas centrales del texto³⁰¹. Sombra procede del Nuevo Mundo, se expresa en náhuatl, parece no pertenecer a la misma realidad que viven el resto de los personajes, sino a otra esfera más espiritual relacionada con la cultura azteca de la que procede, por ello, es el personaje más idóneo para establecer contacto con la sala y con sus invisibles y misteriosos habitantes: la masa espectadora: “(*Sombra que, ya en el proscenio, efectúa gestos rituales hacia la sala*)” (293). Esta figura femenina se dirige a la asamblea espectadora en náhuatl y es

³⁰¹ “Lo que realmente interesa a José Sanchis Sinisterra es la ‘otredad’, esa confrontación irreductible con ‘el otro’. Esa confrontación que no deja de amenazar el territorio protegido del individuo, que hace que se tambaleen los puntos de referencia con los que forja su identidad y con los que delimita sus fronteras. El personaje de la india es el mejor ejemplo de esto: para los cristianos no tiene identidad, pues su nombre náhuatl es ‘Ahuauhticlan Cuicatototl’ [...]. Está condenada a tener un solo interlocutor [...]. Esta presencia incomprensible crea en la escena zonas opacas para el receptor, como una metáfora de la ‘extranjería’ de la historia, de su falsa transparencia” (Martínez, 2004, 51).

capaz de percibir su mirada inquisidora: “Ahí en las sombras hay espíritus de otros tiempos que nos miran y se ríen de vuestra necedad” (301).

Durante toda la representación inserta que ocupa el segundo acto, Sombra, quien también participa en el teatro dentro del teatro, realiza actos reivindicativos destinados a concienciar a la audiencia de la violencia ejercida sobre las indias e indios durante la conquista: “(*Sombra desenrolla ante el público el lienzo que intentó mostrar al principio del acto*)” (329). Sombra, en cierto modo como Carmela, se configura como el nexo de unión temporal entre el público real y el supuesto público del retablo. Gracias al poder transgresor del teatro, se pueden vulnerar los límites espacio-temporales y hacer que el público del siglo XX y XXI asista a la representación del retablo del siglo XVI.

Otro procedimiento metateatral de relevancia en esta composición es el papel dentro del papel. Chirinos y Chanfalla quieren engañar a Rodrigo haciéndole creer que va a tener como público de su retablo al alcalde y los regidores³⁰². Rodrigo ha elegido precisamente el día en que han llegado a la villa para realizar su representación porque coincide con una fecha especial del calendario azteca; no obstante, nadie va a asistir a la función porque se celebra un auto de fe. Chirinos y Chanfalla encierran a Rodrigo en el carro y hablan en voz alta fingiendo conversar con los alcaldes y regidores, originando, así la aparición del rol dentro del rol³⁰³: “Chirinos: (*Fingiendo que habla con alguien*). Bienvenidos sean el señor alcalde y los señores regidores de esta noble y famosa villa. Beso a vuestras mercedes las manos. (*Cambiando la voz*). ¿Qué os trae por estas tierras, buena gente?” (281). Los dos farsantes entablan un diálogo imaginario en el que ellos son sus propios interlocutores, para lo cual solo necesitan un cambio en la voz: “Chirinos: (*Cambia la voz*). ¿Pues qué retablo es ese tanpreciado y fructuoso? (*Con su propia voz*). Es, señores míos, el Retablo de Eldorado. (*Cambia la voz*). ¿El Retablo de Eldorado? (*Otra voz*). ¿El Retablo de Eldorado? (*Otra voz*). ¿De Eldorado?...” (282).

³⁰² “El engaño urdido por los pícaros que intentan utilizar la locura de don Rodrigo para sus fines. Para ello alientan su deseo de conseguir dinero y le proponen escenificar el relato de las maravillas que el soldado ha vivido en lejanas tierras; con lo recaudado, podrá volver a América y buscar la isla donde se encuentra la fuente de la eterna juventud [...]. El proyecto de representar ante las autoridades y gentes principales de la villa se viene abajo porque otro acto más importante va a tener lugar, un Auto de Fe” (Serrano, 1996, 69).

³⁰³ El rol dentro del rol es uno de los procedimientos metateatrales que M. B. Sosa señala para el *Retablo de Eldorado*, del mismo modo que ocurría en el *Retablo de las Maravillas* cervantino. Según Sosa, los mecanismos metateatrales del texto de Sinisterra son: el teatro dentro del teatro, la referencia a la literatura (intertextualidad) y a la vida real, el rol dentro del rol y la improvisación (Sosa, 2004, 128-35).

Esta conversación fingida –donde también se autoalude al propio título de la obra– constituye una improvisación al estilo cervantino –en terminología de C. A. Arboleda–, que se utiliza para engañar al personaje de Rodrigo. La improvisación es un tipo de teatro dentro del teatro, con la salvedad de que todos los personajes menos uno, el sujeto del engaño, saben que están representando. Tanto es así que los propios personajes participantes califican esta mentira de *comedia*: “Chirinos: Sigamos con la comedia que este silencio extraña al golondrino” (285), instando a Chanfalla a seguir con el diálogo imaginario en el que han realizado una pausa para comentar aspectos de la propia representación. De la misma forma que en una función normal, el público, que en este caso es Rodrigo, espera escuchándolos desde el carro, de manera que no pueden interrumpir el diálogo sin que el engaño quede perjudicado.

Y pasamos al teatro dentro del teatro propiamente dicho, que ocupa el segundo acto y que alberga la representación del Retablo de Eldorado preparada por Chirinos, Chanfalla y Rodrigo. El Retablo se desarrolla trufado de interrupciones ocasionadas por fallos técnicos y problemas con el público, hasta que el nivel inserto y el de la obra marco acaban superponiéndose provocando la difuminación del límite realidad/ficción.

La acotación del segundo acto nos sitúa en un escenario, nuevamente, pero esta vez preparado para la representación: “*La carreta, ahora engalanada y situada en el centro de la escena, se ha convertido en un pequeño teatro ferial. El lado orientado hacia el público muestra unas cortinas cerradas, a modo de telón*” (303).

En esta función en la que se cuenta la vida de Rodrigo desde su infancia, cómo llegó a las Indias y sus campañas allí, Chanfalla hará de maestro de ceremonias, Chirinos representará a Rodrigo y este interpretará a los líderes Diego de Palomeque y Hernán Cortés.

Como queda dicho, Chanfalla, igual que el trujamán del *Retablo de Maese Pedro* cervantino, hace de intermediario entre el supuesto público y el escenario: “Ilustre y noble senado / cuna de grandezas tanta [...] / auditorio tan discreto / [...] / atención vengo a pedir / [...] / Y así, señores, se ofrece / a vuestra bondad probada / la sincera relación / de una vida oscura y clara” (304). En estas palabras de presentación, además de observar el tópico de la *captatio benevolentiae*, se produce un doble efecto paródico. Por un lado, el “ilustre” público no lo es tal, ya que se supone que está conformado por la banda de Macarelo, el jefe de los criminales de la villa, a quienes ha contratado Chanfalla para que interprete el papel del “ilustre senado”, alcaldes y regidores que Rodrigo precisa de público; por otro lado, es evidente que estas alusiones pretenden

implicar al público real que se ve ficcionalizado, por un lado, por Chanfalla en el grupo de maleantes de Macarelo y, por otro, por Rodrigo, quien les atribuye la personalidad de los ilustres del lugar.

Como en toda representación teatral áurea, antes de la obra en sí se recitan loas, romances y otras composiciones, en este caso, para presentar el mito de Eldorado. A continuación, Chanfalla comunica al público que la historia que vamos a presenciar versa sobre la búsqueda infatigable de Eldorado por parte del conquistador Rodrigo. En la justificación de esta empresa no falta el tono crítico que va a tener esta rememoración de la conquista: “Comience, pues, yo pidiendo perdón por sus muchas faltas, y vosotros recordando cómo, en esta vida avara, no siempre honrosas empresas nacen de causas honradas” (308).

A partir de ahora se representa la vida de Rodrigo desde que en su infancia huyera de su padre por ser víctima de malos tratos. El joven protagonista llega a Sevilla y allí se embarca en una dura travesía hasta que alcanza las Indias³⁰⁴.

En esta obra engastada, Chirinos, mediante el recurso del papel dentro del papel, representa el papel de Rodrigo adolescente hasta que decide abandonar su casa. Chanfalla hace distintos papeles, como el sevillano que convence a Chirinos-Rodrigo para que se embarque hacia las Indias o el “*predicador santurrón*” (324), que quiere convencernos de la necesidad de cristianar a los *salvajes* indios:

¡Los hombres de Tierra Firme de Indias comen carne humana y son más sodomitas que ninguna generación de hombres! [...]. Cuanto más crecen, peores se hacen: hasta los diez o doce años aún parece que han de salir con alguna crianza o virtud, pero de allí en adelante se tornan como brutos animales. En fin, ¿cómo no hacer esclavos de quienes Dios crió tan cocidos en vicios y bestialidades? (324-5).

Obsérvese como en todo este discurso –que no cito en su totalidad– se manipula la percepción que se tiene del *otro*, para justificar una inminente y violenta intervención civilizadora sobre los indios americanos en nombre de la religión, excusa, por otra parte, que satisface los deseos imperialistas de los reyes españoles.

Más adelante, Chanfalla desempeña el papel de Hernán Cortés, “*satisfecho de interpretar tan importante personaje*” (330) y furioso cuando Rodrigo se adelanta en su réplica: “(*Furioso*). ¡A dar tiento a la fortuna...!” (330). No obstante, lo más destacable es cuando Chanfalla representa al religioso franciscano, pero incluye una acotación

³⁰⁴ “Comienza a partir de aquí un doble juego metateatral mediante el que se va componiendo cronológicamente la biografía ficticia del conquistador desde que se escapa de su padre hasta unos treinta años después (aproximadamente entre 1515 y 1545)” (Serrano, 1996, 309).

implícita en su discurso: “Chanfalla: Entonces llega ante él fray Vicente de Valverde y lee el Requerimiento (*Interpreta muy rápido*)”. Lo que lee Chanfalla es una declaración de apropiación indebida de las tierras y riquezas de Atahualpa en nombre de Dios, para lo cual, el rey había mandado a Francisco Pizarro a reconquistar y evangelizar.

Rodrigo, por su parte, representa el papel de la voz de la conciencia de Chirinos-Rodrigo, animándole a tomar camino para las Indias, justificándose en que, en este país, la persona que no quiere sujetarse a las normas no le queda otra forma de vida que la marginación. Rodrigo realiza una denuncia de las circunstancias históricas desde la conciencia crítica que le da la distancia y la superioridad con respecto a la versión de sí mismo convertida en personaje:

¿Eso buscabas al volar de tu nido, rapaz? ¿Ese andar de ceca en meca y de zoca en colondra? ¿Esa ristra de cuitas, malandanzas, miserias y tropiezos? [...]. Esto otorga tu patria a quien quiere salirse de trillado. Considera, pues, ahora: apagado tu ardimiento, consumido tu brío, consumado el último resto de tu escasa fortuna, ¿qué has de hacer? ¿Volver a tu redil? [...]. Entonces, ¡vete a las Indias! (315).

Como si de un diálogo consigo mismo se tratase, Rodrigo habla con una joven versión de sí mismo, representada por Chirinos, quien le replica (“¡No!”) y entiende sus razones: “¡A las Indias, sí!” (315). Más adelante, el conquistador adopta el papel del hombre que guiará a Chirinos-Rodrigo por las campañas en las Indias, produciéndose un momento de autorreflexión de su propia naturaleza como personaje:

Chirinos: ¿Y cómo me ha dicho que es su nombre, señor soldado?

Rodrigo: Diego Hernández de Palomeque me llamo. Tampoco yo recuerdo cuál es el de vuestra merced...

Chirinos: [...] Mi nombre es Rodrigo Díaz de Contreras, para servirle (325).

El teatro dentro del teatro donde estos personajes desempeñan su papel interpuesto se desarrolla con diferentes interrupciones que nos devuelven la conciencia metateatral de estar presenciando una ficción elaborada. Algunas de esas rupturas de la ficción está ocasionada por la importancia del público en el desarrollo del retablo. Desde el principio, Chirinos se muestra desconfiada de la audiencia que les ha tocado esa noche (no olvidemos, los maleantes de Macarelo): “¡Mala idea tengas, que nunca vengas...! (*Se interrumpe de golpe al dirigir la vista a la sala, mira inquieta la oscuridad, tratando de ver algo, y vuelve a su actuación*)” (310). Todos los personajes interactúan de este modo con el público ficcionalizado tanto en los criminales de Macarelo como en los alcaldes y regidores que se figura Rodrigo. En otra ocasión,

Chanfalla ha de pedirles a la banda de ladrones, desde el escenario, que cesen en sus bromas cuando este aparece disfrazado de indio americano:

(Aparecen en el teatrillo Sombra y Chanfalla, semidesnudos y cubiertos de plumas y abalorios [...]. Pero la idílica imagen no dura mucho, ante el asombro de Rodrigo y Chirinos, Chanfalla abandona la carreta increpando furioso al público): ¡Por la puta que os parió a todos, que si no cesa la rechifla, bajo y os aporreo las turmas! [...] Bonito soy yo por aguantar la befa de estos mandilandines (320).

Otras interrupciones tienen que ver con discusiones acerca del propio proceso de composición. Chanfalla y Rodrigo debaten acerca de si eliminar o no ciertas partes de la representación porque el comediante las considera demasiado arduas para la audiencia:

Ahora bien, don Rodrigo: aquí entra y encaja bien aligerar un poco la largura del Retablo, siquiera por no fatigar en exceso a... sus señorías [...]. Sí... ¿Qué le parecería a vuestra merced excusarles de la pintura y alabanza de tantas y tan hermosas islas como vio y pisó [...]. *(Saca unos papeles de la ropilla)*. Considere vuestra merced que, a doce versos por isla, y pasan de la veintena que anduvo... [...]. Y más que, a mi entender, es en este paso donde el Retablo más decaece... [...]. Por la mucha monotonía y tristura que causa la cuenta de tantos indios muertos como moscas (321).

Estas interrupciones técnicas durante el desarrollo de la función son muestras de autorreferencialidad en las que se nos enseñan los mecanismos de elaboración de un montaje teatral. Como queda dicho, estas rupturas en el desarrollo de la acción pretenden no hacer olvidar al público que está presenciando una obra de teatro dentro de otra. En otra ocasión, Rodrigo, haciendo de narrador de las inclemencias de la travesía marítima hasta las Indias, se ve obligado a repetir la última línea del texto ante el desajuste entre lo que decía y los hechos que habían de ocurrir: “Pero, mira, medroso, ya se aplaca / la braveza del mar y su remonte... / *(Pero el ruido no cesa y Rodrigo grita hacia atrás)*./ ¡Ya se aplaza la braveza del mar y su remonte!” (319).

Las interrupciones acaban siendo más constantes a medida que avanza la representación de la obra engastada, de manera que acaban por confundirse los dos niveles de ficción con la consiguiente difuminación del límite actor/personaje. Así, por ejemplo, Don Rodrigo se sale del personaje para dirigirse al público –que él cree las autoridades de la villa– y, así, subrayar que su participación en la empresa conquistadora le ocasionó importantes heridas: “*(Avanza hacia el prosenio quitándose el sombrero y el ojo que cubría su parche)*. Tal fue, senado ilustre, la primera herida que mi cuerpo ofrendó a Su majestad” (333). En esos momentos, se mezcla con la acción del retablo una especie de ceremonial que culminará en el suicidio de Rodrigo asistido por Sombra. Esta, cumpliendo su función de conectora con *la otredad*, con lo

desconocido, lo mágico y subconsciente, le ofrece a Rodrigo una jarra con algún tipo de bebida: “*Sombra ha ofrecido la jarra a Rodrigo quien, también con rara solemnidad, bebe un trago. Tiene como un estremecimiento y devuelve la jarra a Sombra*” (335). Esta bebida mágica va provocando que Rodrigo confunda la acción del retablo con la realidad, de manera que cuando narra su llegada a Tenochtitlán, parece que la revive con tanta realidad con si estuviera viviéndolo de nuevo: “*(Como iluminado). ¡Así te me apareces aún en el recuerdo, Tenuztitlán México!*” (335). El esforzado conquistador ha perdido de tal manera su enganche con la realidad que no le importa interrumpir a Chanfalla, que con tanta dignidad interpreta su papel de Hernán Cortés. Es el momento en que Chanfalla-Cortés cuenta cómo se hace el reparto de mujeres indias entre los soldados, a lo que Rodrigo responde aportando su propia versión de la historia: “*(Interrumpiéndole). [...] (Chanfalla mira sorprendido). Las indias, digo, que sólo a los capitanes se daban, y a algunos caballeros*” (336). Rodrigo no está de acuerdo con la versión de la historia, no concuerda con su conocimiento de la realidad y decide hacer ajustes sobre la marcha, lo que desconcierta a Chanfalla, que le advierte “*consultando unos papeles que lleva guardados*” de que “ese parlamento no figuraba en el Retablo” (336), a lo que Rodrigo responde con su deber de no faltar a la verdad y de no trasladar una versión de su historia equivocada: “No figuraba, cierto. Pero me ha venido a las mientes en oírte, no vayan a pensar estos señores que andaba yo por entonces hecho un sultán turco, como otros que yo me sé” (336).

Esta confrontación con la versión oficial de la historia, “la consideración crítica de los actos de los españoles” (Serrano, 1996, 68), se realiza resaltando el carácter de ilusionismo de la ficción teatral, de donde surge la autorreflexividad sobre la propia esencia del teatro. Tanto el hipotexto cervantino como este sanchisinisterriano, nos remiten, en última instancia, a la magia del ilusionismo teatral, al engaño a los ojos. Los propios personajes se dan cuenta del poder de la ficción para cambiar la realidad y se muestran asustados por el gran poder evocador de sus propias palabras cuando fingen el diálogo –citado anteriormente– con unos supuestos alcalde y regidores ante quienes Rodrigo realizará su retablo: “Chirinos: Se me figuró que real y verdaderamente hablabas al alcalde y regidores fantasmas...” (284). Nótese el lenguaje relacionado con los espejismos como *fantasmas*, *sombras*, *luces* o *ilusión*, como afirman a continuación: “Chanfalla: Pero más me desazona la ilusión que me han hecho esas sombras y luces... / Chirinos: ¿Qué ilusión?” (285). Chanfalla, en su intento por hacer creer a Rodrigo que está hablando con los señores principales de la villa, asume fantásticamente su rol para

convencerlos de que acudan a la representación, y les resume el tema y propósito del retablo de tal manera que hasta él cree ver lo que está describiendo:

Chanfalla: (*Cambia de voz*). ¿Y quién o qué cosa sea ese Dorado que en tal retablo deseáis mostrar? [...] (*Con su voz*). Dicen también que en esa provincia de Eldorado hay una laguna donde hacen sus fiestas y areitos algunas veces al año. Y ellas son que desnudan al cacique en carnes vivas, y lo untan y espolvorean según queda dicho de modo que relumbra como el sol... (*Va quedando como fascinado por su propia descripción*) (284).

El poder del teatro llega a ser invocado por Rodrigo, quien, como un director de escena, manifiesta su deseo de que la ficción traspase el ámbito escénico y llegue hasta los espectadores: “(*Avanza como iluminado hasta el proscenio. Al público*). Fuera yo nigromántico, nobles señores y demás testigos, tuviera yo poderes de hechicero, de tal modo y manera que esta fábrica enjuta de apariencias, sin trabas derramase ante vuestras mercedes la suma de sucesos memorables en que me vi revuelto” (338). Esta capacidad ilusionista de la ficción teatral llega hasta Chanfalla, que también ha experimentado anteriormente esta suerte de encantamiento: “(*Que parece ver, efectivamente, en las sombras de la sala lo que Rodrigo dice*). Por mi fe, don Rodrigo, que aun me hará ver a mí nuevo Retablo de las Maravillas” (338). La alusión metateatral al entremés cervantino establece una analogía con el tipo de ficción que se representaba allí: en ambas representaciones, la ilusión teatral se consigue únicamente con el uso de la palabra, es la propia narración la que crea los hechos. De este modo, vemos cómo Chanfalla parece estar ya preso del encantamiento del mago Rodrigo, director de escena, productor de la ilusión teatral: “(*Fascinado por el verbo de Rodrigo, parece participar en la escena descrita*). ¡Como que mismamente se me figura que lo veo, y hasta que huelo el humo de las fogatas!” (339). La acción de la conquista y la lucha contra los indios se actualiza en el aquí y ahora del teatro, gracias a la magia del poder del escenario convocado por Rodrigo, maestro de ceremonias que además juzga los hechos ignominiosos de la conquista, como ha venido haciendo hasta ahora: “¿Así te gozas con aquella extrema mortandad, donde tantos montones de cuerpos difuntos había que no se podía poner los pies sino en ellos?” (339), le dice a Chanfalla, entusiasmado por el fragor de la batalla.

Rodrigo confunde la realidad con ficción y le parece que verdaderamente se encuentra de nuevo en las Indias: “Presto, presto, Chanfalla, no perdamos más tiempo, que el camino es largo y el plazo corto” (341); le habla a su compañero con su nombre real y este observa que “*se está poniendo la armadura real*”, de manera que se ha

producido una identificación actor /personaje, otra modulación más del tema de la difuminación del límite realidad/ficción.

Rodrigo piensa realmente que está volviendo a vivir las campañas de las Indias. Cuando Chanfalla le anuncia que deben representar “la famosa hazaña del conquistar” en Perú, Rodrigo le dice que prefiere evitar ese episodio: “¿El Perú dices? Para tornar a llenarme las cejas, narices y orejas y otras partes de la cara y el cuerpo de bubas, tan grandes como nueces y muy sangrientas?” (341). Ambos personajes se comportan como don Quijote y Sancho Panza, el primero preso de sus alucinaciones –en el caso de Rodrigo, producidas por la extraña bebida–, mientras que el segundo ha de ofrecer el contrapunto realista: “¿Qué se ha de llenar, don Rodrigo? No digo sino que hagamos el paso de Cajamarca y prisión de Atabaliba, que es de lo más vistoso” (342), de nuevo, aquí, Chanfalla, ejerciendo de director escénico.

Pero Rodrigo ha sido dominado por el poder de la ilusión teatral, del encantamiento de la ficción, de la palabra evocadora y de la bebida espiritual que le ha proporcionado Sombra, y se avalanza contra Chanfalla intentando evitar el ataque sobre Atahualpa: “(*Abalanzándose sobre Chanfalla, le hace caer y grita hacia todos los lados*). ¡Tente, Chanfalla! ¡Guarda la espada! [...] ¡Los indios no pelean! ¡Atahualpa está preso y nadie nos da guerra!” (344).

Así pues, se ha dado el paso para que la magia y la ilusión irruman en la lonja, de manera que la ficción en segundo término va a adquirir la categoría de la ficción en primer término, esto es, que se va a producir una difuminación del límite realidad/ficción.

El desconcierto y el misterio invaden el espacio escénico. Hacia el final de la obra, Chanfalla se dirige al público ficcionalizado en los criminales de Macarelo para verificar que se encuentran allí. Sin embargo, las preguntas que lanza a la sala pretenden provocar que los espectadores que se interroguen acerca de su propio estatus como personajes de la obra y reconsideren su posición en la realidad. Está clara la equiparación de los hombres de Macarelo con el público real, ya que su comportamiento es parecido, pasivo, silencioso: “(*Chanfalla [...] hablando al público con sigilo para que no le escuche Rodrigo*). ¡Macarelo! ¿Dónde estás, Macarelo? [...] Y qué amortecidos parecen, y antes tanta rechifla y bulla y chirigota... [...] ¡Macarelo! ¡Responde, hideputa, y no te encubras!” (340). Chanfalla piensa que sus espectadores pagados han sido víctimas de los espíritus o sombras que pueblan la sala y con los que conecta Sombra, ya que son entidades que pertenecen a un nivel de realidad diferente

del de los personajes: “¿No se te habrán tragado esos espíritus que dice doña Sombra?” (340). De pronto, asume su propia naturaleza como personaje ficcional: “¿No es cierto que parezco figura de apariencia? Pues tan de veras soy como vosotros, si no más. Solo que unos tufos de encantamiento embeleñan algún poco este lugar, de suerte que, vistas desde ahí, las cosas y personas parecemos de burla, invención y sueño (340)³⁰⁵.

La confusión reina en la representación, además, porque Chirinos también ha bebido a escondidas del brebaje de Rodrigo: “(*Ha aparecido Sombra con la jarra y, calmándole, se la ofrece [a Rodrigo]. [...] Chirinos ríe con risa extraviada. Rodrigo bebe y murmura, alucinado*)” (345).

Chirinos también es víctima de la alucinación que provoca la bebida sagrada³⁰⁶ y confunde la ficción del retablo con la realidad, de manera que baja al escenario a perseguir a los indios: “Voy tras los Amazonas, que han de ser muy bizarra compañía... (*Baja y corre por el pasillo gritando*)” (351).

A Chanfalla no le hace falta bebida mágica, sino que él, como director de escena, acaba deslumbrado por la palabra evocadora del nigromántico Rodrigo: “Rodrigo: ¡Bimini, sí! Donde brota la fuente de la eterna juventud... Allí me curaré de la más cruel de mis heridas: la mucha edad, Chanfalla [...]. Aguza, pues la vista. / Chanfalla: (*Deslumbrado, señala hacia un lateral*). ¡Allí, allí! ¡Es él! [...]. El príncipe Dorado!” (352-3). Pero el poder evocador del teatro es mayor que el de cualquier bebida espiritual y Rodrigo, “exasperado”, le exige a Chanfalla que le explique cómo traer al presente mundos tan lejanos: “¿Qué poder es el tuyo, condenado farsante, que ves lo que yo no veo, que oyes lo que yo no oigo?” (353).

Don Rodrigo, convertido casi en un Próspero shakespeariano por el poder del teatro, quiere suicidarse encima del escenario y hacer de este último trance su gran función³⁰⁷: “¡Hoy llegaremos juntos a la escondida fuente de todas las riquezas de las Indias, y allí será el origen y principio de un reino venturoso que sepa reparar tantos estragos hechos! (*Alza la jarra*). ¡Este amargo licor me da vislumbres y potencias para hallar esa ruta, y andarla y acabarla” (346). El conquistador nos revela aquí su verdadera

³⁰⁵ Recordemos aquí un momento parecido en *Los figurantes*, cuando estos se acercan al proscenio y son conscientes del modo en que los espectadores los perciben, como metidos en una caja.

³⁰⁶ “Sombra: (*Protegiendo la jarra de las manos de Chirinos*). [...] No puedes beber esto. Si es cierto que lo has hecho, los dioses te castigarán con la locura” (349).

³⁰⁷ Más adelante trataremos en *El veneno del teatro* (R. Sirera) el tema de la muerte como el único hecho que no se puede fingir encima de un escenario, la única verdad de la vida digna, por tanto, de representarse encima de las tablas.

intención que es *reparar* el daño causado, redimirse: “¿Qué he de hacer, sino enmendar este Nuevo Mundo de la desolación que el Viejo le ha causado?” (352).

Sin embargo, Rodrigo, al no obtener respuesta del público, al comprender que el daño en el Nuevo Mundo jamás será reparado, decide poner término a sus días: “(*Después de mirar al público*). [...] Ellos han visto mi fracaso y se han reído de él. ¡Tus dioses [Sombra] y los míos nos han abandonado! (*[...] Al público*). Vámonos poco a poco, señores espíritus... ¿De qué tiempos? ¿De ayer o de mañana?” (357).

Rodrigo muere envenenado con el contenido del frasco que Sombra ha llevado colgado al cuello durante toda la obra. El viejo conquistador es la materialización del fracaso, el testimonio marginal de una parte de la historia que nunca va a estar en la versión oficial, pero que conocemos gracias a la magia del teatro que, con su poder evocador, nos ha traído al aquí y ahora de la representación, los crímenes y violencias que se ejercieron contra aquella nueva tierra y sus gentes.

Pero Chirinos y Chanfalla viajan de nuevo, esta vez al siglo XXI de la mano de Albert Boadella, quien los sitúa ante otros personajes cervantinos, los condes de Daganzo, para llevar a cabo su embuste, en *El retablo de las maravillas* (2005). Como es sabido, los pícaros comediantes de Cervantes pretenden conseguir dinero haciendo creer al público de su retablo que van a presenciar maravillosas historias cuando, en realidad, no hay ninguna representación. Los pícaros afirman que la función solo la verá quien sea limpio de sangre, de ahí que el miedo a que se descubra algún antecedente no cristiano obligue al público a aceptar el embuste.

Así pues, el engaño en nuestro mundo contemporáneo es el tema principal de esta modulación sobre *El retablo de las maravillas* de Cervantes que realiza Boadella³⁰⁸. La versión del catalán se compone de cinco variaciones en las que se muestran otras maneras de estafa social en nuestro mundo contemporáneo. Para Boadella es clave subrayar que los engaños de los que la sociedad es víctima se realizan gracias a la connivencia del público que actúa de este modo ante el miedo a no ser considerado un ignorante: “Boadella teatraliza el pánico que algunos sienten a discrepar” (Sánchez Arnosi, 2011, 47). De hecho, uno de los personajes, Felipe Chanfállez, trasunto de Felipe González en la quinta variación, enuncia claramente el tema de la obra: “A la gente le gusta ser engañada con gracia, como yo lo hacía. La gente no quiere ideas.

³⁰⁸ “Boadella al leer este entremés vio una enorme similitud con la España actual ya que se utiliza el miedo para aislar a aquellos que no parecen suficientemente cultos, progres o religiosos” (Sánchez Arnosi, 2011, 42).

Quiere ver a alguien tan mediocre como ellos mandando a diestro y siniestro. Esto les da seguridad”³⁰⁹. Estas estafas se producen, fundamentalmente, en el mundo de los medios de comunicación: “Para el autor de *Teledium*, no hay duda de que actualmente hay más retablos de las maravillas porque los medios de comunicación, especialmente los audiovisuales, los promocionan al crear una realidad falsa pero aplaudida y sostenida por el respetable gracias a unos pícaros” (Sánchez Arnosi, 2011, 43).

De manera que vamos a encontrarnos en esta pieza de Boadella, de la misma forma que en toda su producción, una fuerte crítica a la sociedad actual que se realiza mediante la parodia, la ironía y el sarcasmo, pero también a través de una variación especial del teatro dentro del teatro, el papel dentro del papel y la mezcla entre ficción y realidad. Las diversas variedades de lo metadramático aparecen en esta obra, multiplicadas, además, por los sucesivos niveles de ficción y trasvases entre unos y otros, lo que hace aparecer el engaño como un mal ubicuo del que es imposible escapar.

La obra se estructura, fundamentalmente, en dos niveles de ficción aunque, ocasionalmente, puede aparecer alguno más³¹⁰. En primer lugar, nos encontramos con la obra marco en la que un personaje extraído del retablo cervantino –Chanfállez– y otros procedentes de la comedia del arte italiana –Arbequino y Rabelín– pretenden ofrecer un espectáculo de títeres en el palacio de los condes de Daganzo, quienes actúan de público –y entre los que se encuentran el señor y la señora Daganzo; su hijo, el menguado José María; y el Secretario–.

En un segundo nivel se encuentra la ficción inserta, que no es otra obra de teatro o algún tipo de espectáculo, sino una alucinación surgida de la mente drogada de Arbequino. Este personaje se convierte, así, en el narrador-productor-generator de la acción. Mediante la succión de una seta alucinógena, Arbequino sufre alucinaciones que le hacen ver el futuro. Arbequino visionario (“*Arlequino-visionario*”, se dice en la acotación inicial, 111) produce la ficción inserta en la que aprenderemos las diferentes formas de engaño que la gente asume como parte de esta sociedad del espectáculo. Aquí el metateatro tendría la función posmoderna de desvelar las ficciones, los simulacros de realidad que los medios de comunicación, generadores de realidades, nos quieren imponer:

³⁰⁹ Albert Boadella, *El retablo de las maravillas*, con *En un lugar de Manhattan*, ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid: Cátedra, 2011, p. 210. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

³¹⁰ “Hay, por tanto, dos planos: el correspondiente a la obra propiamente dicha (la realidad) y el conformado por el falso retablo (ficción) que se incluye en ella” (Sánchez Arnosi, 2011, 47).

Los embaucadores alientan la máquina productora de valores transitorios potenciando la nada sobre la nada. Los grandes *lobbys*, las grandes empresas de comunicación han promocionado este mundo de retablos, en los que a pesar de que no hay nada, se están convirtiendo, para el director de Els Joglars, en auténticos medios de cretinización general (Sánchez Arnosi, 2011, 44).

De la misma manera que el resto de obras de este epígrafe, la acción tiene lugar en un escenario que, aunque no forma parte de un teatro propiamente dicho, sí se constituye en espacio escénico, y es la tarima que hay dispuesta para la actuación en un salón del palacio de los condes de Daganzo: “*Palacio español del siglo XVI* [...]”. Está dispuesta una tarima para la actuación” (109). La acción se desencadena cuando los guardianes del palacio comienzan a encender las luces que bordean el escenario, lo que “da la sensación ritual e íntima del teatro antiguo” (109)³¹¹. Estos guardias, a su vez, anuncian el inicio del espectáculo convirtiéndose en los primeros intermediarios entre el escenario y la sala: “Uno de los guardianes ase una albarda y golpea el suelo según el antiguo protocolo de rigor para anunciar que el espectáculo va a dar comienzo” (109)³¹². Estos personajes figurantes, los que aguantan la lanza, literalmente, son la primera barrera que como audiencia espectadora tenemos que franquear para entrar en la ficción –más adelante, tendremos que asumir las alucinaciones de Arbequino y las creaciones ficticias de los sucesivos José Marías–.

Los guardianes, por otro lado, son los primeros espectadores con los que se van a encontrar los tres pícaros, mientras preparan, en una escena autorreferencial, el invisible retablo: “En un extremo de la tarima, los dos guardianes contemplan estupefactos el simulacro que realizan los tres enmascarados que, en realidad, son tres rufianes de tomo y lomo” (110). En este punto entra en juego, de nuevo en estas obras que tratan del mundo del teatro, la condición marginal de los cómicos ambulantes. No obstante, en esta ocasión no es tan solo una consideración social, sino que se aprovecha este emparentamiento criminal para establecer una analogía con los embaucadores que pueblan la sociedad actual y dirigen las opiniones del resto a través del miedo.

³¹¹ Recuérdese la acotación inicial de *El Nacional*, del mismo autor, en la que se hacía hincapié en el significado ritual y mágico de todas las velas que bordeaban el escenario: “Cuatrocientas velas envuelven viejas alfombras rojas evocando un ritual litúrgico” (Boadella, 1999, 7).

Esta búsqueda del origen del teatro también conecta con el espíritu de J. Sanchis Sinisterra, de ahí, quizá el interés por teatralizar temas contemporáneos utilizando la forma básica teatral de unos cómicos de la legua que han de actuar para subsistir; en esta marginalidad del hecho teatral es donde residiría la magia última y la capacidad evocadora del teatro.

³¹² Conviene recordar que estos guardianes que circundan el escenario pueden ser los mismos con los que comenzaban *Los figurantes*, de Sanchis Sinisterra.

Esta marginalidad se manifiesta, de la misma manera que hemos visto para *Ñaque*, *¡Viva el duque, nuestro dueño!* o *El Retablo de Eldorado*, en el hambre (“Arbequino: ¡Si llevamos seis días sin probar bocado!”, 112), en su apariencia andrajosa (“Sr. Chanfállez: ¡Nos cortaron el paso a causa de nuestra indumentaria! Unos andrajosos siempre inspiran desconfianza”, 112), y la afición a robar por necesidad para poder seguir ejerciendo su profesión en lugar de dedicarse al simple vagabundeo (“Arbequino: ¡Robamos el baúl de aquellos cómicos porque creíamos que estaba lleno de dineros y joyas, de morcillas y jamones!”, 113).

La mala consideración del mundo de la farándula también se aprecia cuando Monseñor, en la variación segunda, declama el famoso fragmento de *La vida es sueño*, lo que provoca la reprensión del Padre Felipe: “¡Monseñor, que no somos de la farándula!” (140) y, lo que es más, le echa en cara uno de los vicios tradicionalmente asociados a actores y actrices, el exhibicionismo o histrionismo –vicio que don Josep, de *El Nacional*, está obsesionado por desterrar para siempre de los escenarios–: “¡Pero qué ataque de histrionismo es ése! Pero ¡qué pecado de vanidad! ¡Por Dios!” (140).

Dado el aspecto criminal de estos pícaros embaucadores, es normal que los guardianes del palacio de Daganzo los miren estupefactos evolucionar sobre un escenario imaginario. Chanfállez, Arbequino y Rabelín tienen que simular que franquean el espacio destinado a su representación dando comienzo el engaño, aunque no estén delante de sus auténticos espectadores, los señores de Daganzo. De modo que aparece Chanfállez, quien “parece sostener con gran dificultad un enorme, aunque invisible objeto” (110), y los guardianes no dudan en mostrar su asombro ante tan “intangible empresa” (110): “Los guardianes cruzan la escena mirando con desconfianza el absurdo trabajo sobre la nada” de estos personajes que “simulan reforzar y poner a punto de exhibición su gran retablo” (111).

Este embuste contiene un sesgo metateatral por cuanto obliga a estos primeros espectadores internos, los guardianes, y a nosotros, el público, a imaginar una estructura como es la del retablo y más cuando los propios personajes se refieren a sus preparativos de manera autorreferencial: “Arbequino: Pero, ¿habéis visto cómo nos miraban? / Sr. Chanfállez: “¡Claro, miraban cómo preparábamos nuestro retablo!” (111). Este fingimiento continúa cuando, ya en presencia de los condes de Daganzo, Chanfállez “con un dedo en el aire señala los límites de un inmenso recuadro intangible en el suelo de la estancia” (120).

Además del invisible retablo, el embuste opera en el nivel de los personajes, que no se presentan con su nombre real, sino disfrazados de cómicos italianos porque, piensa Chanfállez, son más prestigiosos. De esta manera, los farsantes comienzan esta representación haciendo uso del papel dentro del papel, aspecto metateatral que se verá complicado más adelante con el desempeño de los sucesivos roles que requieran cada una de las variaciones o actos.

Chanfállez, en su papel de cómico italiano, en una lengua inventada, comunica a los Daganzo el misterio del retablo invisible: “Únicamente podrán ver el retablo los que sean hijos de legítimo matrimonio e que tengan limpia la sangre de judíos y marranos” (118). De manera que el miedo a que se descubra, por casualidad, algún antepasado morisco o judío, hace a los espectadores internos, los Daganzo y el Secretario, aceptar el engaño de los cómicos. Este miedo está claro en los apartes que el Secretario dirige al público, otro recurso metateatral que contribuye a adelgazar la línea que separa el escenario y la sala:

(En un aparte al público). Parece claro que aquí no hay retablo, por lo que sospecho que esos tres quieren inducirme a engaño, pero, ¿y si hubiera retablo y yo no lo viere? De todos es sabido que tengo cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancio por un costado de mi linaje, pero nadie sabe que por el otro aparece aquel abuelo de mi bisabuelo, el rabino de Toledo, que bien pudiera ser la causa de mi posible ceguera. Por lo cual me veré obligado a disimular... (119)³¹³.

El Secretario parece dirigirse a un público real que, más tarde, Chanfállez ficcionaliza en los nobles que acuden a ver el espectáculo al palacio de los Daganzo: “Chanfállez: *(Oteando el patio de butacas y los palcos del teatro)*. Atentos, que se está llenando la sala de nobles” (123).

Parece que ya hemos entrado en la ficción engañadora del retablo cuando hemos accedido, por miedo, a considerar que en el espacio invisible definido por los embusteros hay un retablo, pero el espectáculo todavía no ha comenzado hasta que Chanfállez, por orden del Secretario, introduce la acción: “*(Actuando como maestro de ceremonias)*. [...] *(A Rabelín)*. Toca, toca” (126). Así pues, contamos con dos intermediarios entre el público –los Daganzo– y el retablo o acción ficcional; y estas dos figuras interpuestas son el Secretario –“Ordena que empieza la demostración”– y Chanfállez, que da paso al retablo propiamente dicho, aunque previamente ha de

³¹³ A lo largo de la obra, el Secretario realiza varios de estos apartes al público para mostrar que realmente se siente engañado por tener que pagar a esos comediantes que, en verdad, no están haciendo nada: “*(En aparte al público)*. ¡Pagar esos dineros por no ver nada. ¡Manda huevos!” (131).

invocar el poder del ilusionismo, la magia teatral, para que el hechizo encantador, la magia del teatro se haga presente: “Chanfállez: (*En tono de invocación*). ¡Oh, tú, cualquino que fueri,... [...] fabricante de este maravilloso artificio [...]. Yo ti conjuro, ti apremio e ti mando que luego in continente muestres a tutti qüesti señori qualcuna de las tuas maravillosas maravillas” (124).

Ahora es Arbequino el que acoge la responsabilidad de producir la acción ficcional y simula unos espasmos que le ha producido la succión de la seta alucinógena, de manera que el retablo será precisamente eso, el producto de su propia enajenación: “(*Arbequino retoma su rol y simula un estado de trance*). ¡Oh, ya vedo que me has otorgato la mía petizione! El Dottore Arbequino está in tránsito [...]. Per aqüella parte asoma la figura de Sansón” (127). El retablo, esto es, la ficción interpuesta, aparece y desaparece de acuerdo con la mente de Arbequino: cuando este lame la seta, aparece; si este se marea o tiene hambre y, por tanto, vuelve a tomar contacto con la realidad saliendo de su alucinación, se pierde la integridad de la ficción³¹⁴.

Recordemos, por tanto, que, como público real, hemos sido introducidos en la ficción, en primer lugar, por los guardianes del palacio que han ido encendiendo las luces del escenario y que, con su golpe, han permitido la entrada de los pícaros comediantes. Estos constituían la primera frontera entre el escenario y la sala. Más adelante, Chanfállez, con su gesto del dedo en el aire dibujando “*los límites de un inmenso recuadro intangible*” (120), introduce en el primer engaño a los espectadores internos, los Daganzo, que asumen la mentira temerosos de que se les descubra algún indicio de impureza de sangre. A continuación, el Secretario da la orden para que comience el espectáculo y Chanfállez se la transmite a Arbequino, el narrador-generator de la acción.

Mediante este mecanismo metateatral del traspaso sucesivo de fronteras ficcionales hasta llegar al auténtico objeto de la representación, tanto el público interno como el real va introduciéndose progresivamente en la ficción del retablo. Al franquear estas fronteras, los hechos que aparecen envueltos en tantas capas de ficción se vuelven, paradójicamente, tan reales como nuestras propias vidas. Realmente es lo que son: situaciones que caracterizan nuestra contemporaneidad y ante las que Boadella quiere que activemos nuestra capacidad crítica, ya que estas estafas se producen gracias a la

³¹⁴ Para empezar, Arbequino manifiesta que, para actuar, para imitar el italiano que su jefe le obliga a emplear, necesita su seta alucinógena: “Para desatar mi don de lenguas necesito tomar la medicina” (115).

connivencia del público³¹⁵. Impelidos por el miedo a que se descubra alguna *mancha* en su árbol genealógico, los espectadores se implican de tal manera en la ficción de Arbequino que incluso puede decirse que también actúan como espectadores. Así ocurre cuando Chanfállez avisa a la señora Daganzo de que está invadiendo el espacio ficticio del retablo: “¡Cuidado, que estáis pisando la cabeza de un filisteo!” (130); y la condesa simula que realmente lo está viendo, esto es, está fingiendo, actuando como espectadora: “Condesa: (*Apartándose*). ¡Ay, qué horror! ¡Retiren ese asqueroso filisteo!” (130). Más adelante, en la segunda variación dedicada a Monseñor, la gente que acude a la audiencia que este ha concedido también finge que ve al religioso realizar prodigios cuando, en realidad, el personaje no se encuentra en escena, víctima de un ataque de pánico escénico: “Beata: (*Muy histérica, como si presenciara algo tremendamente sobrenatural y señalando con una mano temblorosa hacia donde se supone que está sentado Monseñor*). ¡Aaah! Los pies..., los pies de Monseñor... ¡Está levitando!” (149).

El teatro dentro del teatro son los hechos que se muestran en cada una de las cinco variaciones en las que se pretende criticar a algunos reconocidos personajes de la sociedad actual (Monseñor Escrivá de Balaguer, Ferrán Adriá, un artista escultórico conceptual, Felipe González y José María Aznar). Sin embargo, la acción se desarrollará a trompicones, plagada de interrupciones, rectificaciones, salidas y entradas de la ficción.

El retablo que comienza con la historia de los menguados que llegaron a ser emperadores surge ante la necesidad de inventar una artimaña rápida para no ser despedidos y apaleados por los condes de Daganzo, en el caso de descubrir su mentira. Durante la narración de la historia de Sansón con la que comienza el retablo, aparece el hijo de los condes, don José, el menguado, ajeno a todo el engaño y saltándose los límites del invisible recuadro: “*El menguado don José se ha acercado al retablo y pasea alelado ante él, situación que impide a los tres rufianes continuar mostrando nuevas maravillas*” (130). Ante la imposibilidad de justificar tal transgresión por parte de don José, Arbequino finge que la visión se emborrona y desaparece: “¡Oh, el retablo se emborrona!”, y Chanfállez atestigua: “¡El retablo se ha marchado!” (130). Los condes se muestran molestos por la actuación de su hijo que ha ocasionado la ruina del retablo, de modo que Chanfállez trata de salvar la situación ofreciéndoles un *remedio* o consuelo

³¹⁵ “(*Arbequino animado por la connivencia de los señores, anuncia la caída de otra columna*)” (129).

ante la estupidez de su hijo y es mostrarles cómo en el futuro –esto es, en nuestro presente–, inútiles como él alcanzarán la fama y la gloria: “Habéis de saber que en tempos venideros, persone de la lamentábili condizione de vuestro unigénito [...] serán tenidas por santos, filosofi, genius e dünque emperatores” (131).

La forma de invocar a esta nueva ficción es que Arbequino lama la seta repetidas veces cuyo efecto, a partir de ahora, no va a ser fingido como el anterior: “(*Arbequino se lleva las manos a la cabeza poseído por los efectos alucinógenos de la seta*)” y anuncia: “Estoy en el porvenir” (133).

Arbequino se convierte así en el narrador-generator-productor de la acción, ya que esta surge de sus alucinaciones, de su propia mente y de él depende que se interrumpa o no. Cuando el efecto de la seta alucinógena se va disipando, Arbequino sufre un mareo y la alucinación-retablo-ficción teatral desaparece: “(*Arbequino se lleva las manos a la cabeza a causa de un mareo. Por unos momentos el retablo se desvanece y de él emerge nuevamente la pared original con el fresco*)” (139).

Para simbolizar el paso de la segunda a la tercera variación, Arbequino “*rescata de su bolsa la seta y le da unos grandes y largos lengüetazos*” (151). A continuación “*el retablo descompone las vidrieras de colores*” (152) que constituían el despacho de Monseñor y “*el retablo compone una nueva visión. Se trata de la sala de estar de la vivienda de los señores Daganzo*” (152). Asistimos a la vida cotidiana de esta familia que tiene que convivir con las excéntricas creaciones artísticas de su hijo, las cuales son descubiertas, posteriormente, por unos galeristas de arte que las juzgan dignas de admiración, por lo que convierten a José María en el máximo representante de la escultura moderna.

Arbequino también recurre a la seta para cambiar de escenario, desde la casa de los Daganzo donde se nos ha presentado el hábitat de José María hasta la galería de arte donde se van a exponer su obras. Arbequino convertido en estatua estornuda tras haber esnifado unos “polvos mágicos” (160) que le ha dado Chanfállez, de manera que la ficción del retablo se ve en peligro: “(*A cada estornudo de Arbequino los personajes de la galería de arte son despedidos hacia su mutis*)” (165).

Al final de esta variación, Arbequino siente que sus fuerzas flaquean porque no ha comido así que, haciendo uso de su poder como narrador-generator de la acción, invoca un mesón como situación del próximo retablo: “San José María / obrad un milagro / tened compasión / mandad al retablo / que muestre un mesón” (186). Lo que

no sabe es que ha caído en el restaurante de José Mari, otro de los estafadores que ofrecen la nada.

El hambre también hace desfallecer a Arbequino en la quinta variación ya que, en el restaurante de José María, la moderna comida vanguardista no sacia³¹⁶, así que la integridad de la ficción se resiente: “Tanta hambre me derrite los sesos... Me mareo, me mareo [...] ([...] *La imagen del retablo se diluye y todos los personajes parecen reducirse y desmontarse. Cuando Arbequino se repone de su vértigo, todo vuelve a la normalidad anterior*)” (201). Finalmente, el retablo se diluye por el hambre que sufre Arbequino, que le hace tomar conciencia de su realidad y abandonar la alucinación. Ante la ausencia de comida que le ofrece el restaurante, Arbequino exclama: “Esto está muy bien para ricos incautos, pero mi tripa no sabe fingir. ¡Tiene hambre! [...] (*En el retablo se diluye el decorado del comedor hasta desaparecer completamente*)” (206).

Los actores de cada variación son los pícaros estafadores y José María, que se ha inmiscuido en el retablo. El hecho de que sean acciones que realmente se representan y que no solamente existen en la mente de Arbequino lo demuestra el hecho de que los Daganzo expresan su insatisfacción ante lo que han presenciado en el retablo. Se sienten estafados porque no han visto lo que les prometieron, esto es, la historia de inútiles que llegaron a ser emperadores: “Condesa: Hasta el momento sólo hemos visto aparecer en vuestro retablo a un facedor de absurdos objetos y a un charlatán de feria disfrazado de clérigo [...]. Si de verdad deseáis comer, empezad por mostrar cómo en el porvenir menguados como mi hijo llegarán a ser santos, filósofos o emperadores” (184). El final del retablo sucede por la insatisfacción manifiesta de los espectadores internos a quienes va dirigido el retablo. Estos no creen que la representación les haya mostrado las posibilidades que tiene su hijo de llegar a ser alguien importante, sino una serie de “seres maléficos subidos al estrado / de la estupidez. Faltos de gracia y temor de Dios. / Predicadores, sofistas del error” (224). Terminando así la obra con esta crítica directa a los embaucadores que pueblan los medios de comunicación.

Dentro de cada una de las cinco piezas engastadas que constituyen cada una de las variaciones tiene lugar la representación de otro engaño cuyos espectadores fingen presenciar. De este modo, esta nueva estructura abismante en un tercer nivel de ficción nos remite a la obra marco en la que ya se representa una estafa que da origen al resto de representaciones.

³¹⁶ “(Los comensales *Invitados desenvuelven el papel y dentro no hay nada absolutamente*)” (201); “Hombre: Si no es que sea malo, es que no es” (204).

La elaboración de esta mentira es interpretada en términos de representación, de manera que la autorreferencialidad en forma de metalenguaje es notable. Esta mentira o engaño es fundamentalmente una estafa: la representación de la nada haciendo creer que hay algo tan sublime que no se puede ver. Es lo que ocurre con la audiencia que *no* ofrece Monseñor, a quien, sin embargo ven sus fieles; con las esculturas que *no* hace José María Daganzo y que son consideradas el culmen de la escultura moderna, exponentes de la corriente “Poesía del aire”; o con la comida que *no* existe de José Mari.

Comenzando con Monseñor, en la variación segunda, este religioso y místico, víctima de un ataque de pánico escénico, se niega a comparecer ante la audiencia que ha convocado. Monseñor se encuentra en su despacho con su asistente personal, el Padre Felipe, que le prepara como quien va a salir a un escenario, repasando el papel y tranquilizando sus nervios: “(*Con vehemencia*). ¡Eres Monseñor José María!, ¡eres el gran José María! ¡Venga, mírate, mírate!” (137). Incluso realizan un ensayo metateatral, simulando a una audiencia a la que Monseñor se dirige en estos momentos previos a la función real: “[...] Dios está entre nosotros... (*En un tono de gran seguridad*)... Está entre nosotros, entre nosotros, está con este... (*Señala con la mano como si delante tuviera a una muchedumbre convocada en un gran auditorio*). Con esa que va mal vestida y con aquel otro de la esquina que no se esconde y saca pecho...” (137). Es evidente esta alusión a la audiencia real que se ve ficcionalizada implicándose más efectivamente en la acción. Esta secuencia metateatral del ensayo es paralela a la de la variación quinta, en la cual Felipe Chanfállez prepara al Repartidor para su primer mitin. Mediante metalenguaje referido a la actuación, Chanfállez ejerce de director de escena aportando directrices al Repartidor, quien se presentará como el nuevo candidato a las elecciones:

Felipe Chanfállez: Veamos..., entrada y saludo al público. Tú entras y el público te está aclamando [...]. Bien, ahora el jefe de la oposición va y se ríe abiertamente: ja, ja, ja.

Repartidor: (*Señalando al vacío*). Por cierto, señor Rajoy.

Felipe Chanfállez: ¡Como antes! ¡Con el dedito!

Repartidor: Por cierto, señor Rajoy, usted que se ríe tanto [...] (220-1).

De forma paralela a la estafa de Monseñor, otro teatrillo de la nada tiene lugar con José María Daganzo, artista conceptual, durante la inauguración de su exposición. Esta vez, José María no está representando, está haciendo de sí mismo, un menguado que, no obstante, es objeto de la ficcionalización por parte de los demás personajes –casi

lo que le ocurre a Arbequino cuando los demás se empeñan en atribuirle papeles—. José María se ha criado bajo el sonido de los partidos de fútbol que su padre ve en la televisión, de manera que toda su realidad la interpreta y verbaliza en términos futbolísticos:

(José María Daganzo [...] inicia una serie de aspavientos con los brazos reclamando que se acerquen [...]. Entonces saca una moneda de su bolsillo y la lanza al aire. Luego, muy serio, muestra el resultado a los galeristas [...]. Los galeristas observan asombrados cómo el artista comprueba con los pies el estado del terreno y realiza unos ejercicios de precalentamiento físico).

Ana: ¿Y bien? ¿Qué le parece?

José María: El terreno está en buen estado.

Ana: Nos complace muchísimo porque hace escasamente dos semanas que cambiamos el parquet por el mármol (173).

Los demás personajes asisten a estos rituales propios del ámbito futbolístico como si fueran expresiones artísticas de una mente visionaria. Cualquier gesto de José María queda convertido, así, en representación teatral porque adquiere un significado concreto que los galeristas creen saber interpretar: “*(José María Daganzo [...] saca el catálogo de la exposición que guardaba en su bolsillo, lo dobla hasta dejarlo del tamaño de una tarjeta de visita, y se lo muestra con un gesto contundente).* / Felipe: ¡Claro! Es que tiene toda la razón. Está proponiendo una acción minimalista con la forma de los catálogos” (175). En este caso, queda bastante claro que son los espectadores quienes crean la acción de la misma manera que en el resto de las variaciones, donde la connivencia con el público hace posible el desarrollo de la acción inventada y, por tanto, el engaño.

Además, el arte de Daganzo está sometido al mismo proceso de ficcionalización, ya que sus esculturas, que son el fruto de la mente de un menguado, son tomadas por auténticas obras de arte revolucionarias y adelantadas a su tiempo. Hasta tal punto llega el proceso de ficcionalización que realiza el espectador contemporáneo, que la última obra en la que no hay nada es considerada el culmen del arte: “*(Rosina y Ana abren el embalaje y quedan perplejas. Dentro no hay absolutamente nada. Únicamente Felipe parece fijar su atención en alguna cosa invisible que al parecer se encuentra en el lugar donde reposaba el paquete).* / Felipe: [...] ¡Qué cabrón! [...] Esto se inscribe dentro de una nueva corriente americana llamada ‘Poesía del aire’” (178). Ante el peligro de ser consideradas ignorantes por este galerista cocainómano, Rosina y Ana, sus colegas, “*muy acomplejadas, acaban simulando que recogen la Poesía del aire*” (179). Estas espectadoras fingen que comprenden a Felipe –actúan, originando un papel dentro de su

propio papel– para que no se produzca la ruptura de la ilusión y, sobre todo, por miedo, el miedo social del que nos habla Boadella en toda esta obra.

El rol dentro del rol es otro recurso importante en esta pieza que contribuye a la creación de las sucesivas estructuras abismantes cuyo fin último es provocar una difuminación del límite entre realidad y ficción. Los pícaros portadores del retablo invisible, fundamentalmente Chanfállez y Arbequino, se esconden bajo múltiples caretas y roles; uno de los primeros es el de italianos fingidos porque, según Chanfállez, serán mejor considerados: “Sr. Chanfállez: Les robamos porque yo ya tenía previsto que disfrazados de esta guisa y hablando italiano infundiríamos mayor respeto” (113). En segundo lugar, Chanfállez hace de director de escena y de maestro de ceremonias que da paso a la ficción, así como Arbequino hace de narrador-generator de la acción producto de sus alucinaciones a causa de la droga.

Más adelante, y a medida que se suceden cada una de las cinco variaciones (o actos en que se divide esta obra), tanto Chanfállez como Arbequino y José María irán desempeñando diferentes papeles en cada una de las situaciones que se representan. En general, José María representará en todas las variaciones a un menguado, un inútil que adquirirá fama y reconocimiento social sin hacer nada³¹⁷. Chanfállez representará al otro estafador que ayuda a José María para construir el embuste.

Arbequino, por su parte, aterrizará en cada una de las situaciones que él mismo genera sin saber qué papel desempeñar, desvelando los mecanismos de la ficción cuando descubre a su jefe Chanfállez en el papel de uno de los dos estafadores cuyo arquetipo se repite en cada variación. Este dismantelamiento de la ficción por parte del arlequino visionario se produce hasta que uno de los personajes le atribuye un papel, que puede ir desde limpiadora caribeña, criado cubano o escultura.

En la segunda variación, Arbequino es incluido en la acción del retablo como un aborigen extraído de las misiones y que Monseñor, en una obra de caridad sin precedentes, decidió adoptar. Arbequino siempre se encuentra fuera de lugar, de manera que provoca el enojo de los personajes de cada retablo, que no saben dónde ubicarlo: “Padre Felipe: ¡Fuera! (*A los fieles*). Es un pobre mendigo de nuestras misiones que Monseñor tuvo a bien acoger” (150).

³¹⁷ “En las cuatro variaciones, que siguen al original, un pícaro carismático consigue prestigio y respeto al lograr que su obra, receta, discurso político o creencia religiosa sean tildados de modernos y, por ello, considerados únicos y exclusivos” (Sánchez Arnosí, 2011, 47).

En la tercera variación, Arbequino es tomado por una criada en la casa Daganzo de la actualidad: “Sra. Daganzo: ([...] *Se dirige a Arbequino, al que trata como si fuera una chaca caribeña*). ¡Trinidad! ¿Qué estás haciendo aquí?” (154); mientras que en la quinta variación es un criado cubano: “Sra. Chanfállez: Arbequino y Juanita... son cubanos” (212). En la tercera variación, es confundido con una escultura: “Felipe: ¡Ah, sí! (*Fijándose en Arbequino*). Ya veo que tenéis instalada la escultura de Antoñito López. / Rosina: Es el homenaje que ha hecho al Arlequino de Picasso” (162). Más adelante, los galeristas lo contratan para que amenice con sus *performances* la velada de inauguración de la exposición de Daganzo: “Ana: [...] Bien, ahora espera aquí, prepara tus mímicas que en un cuarto de hora empezará la inauguración y está a punto de llegar la directora, ¿ok?” (167).

En la cuarta variación, la del restaurante del estafador José María, el cocinero que no ofrece *nada* para comer bajo el signo de la vanguardia, Arbequino es incluido en el grupo de los empleados del Carrefour a los que el prestigioso cocinero ha tenido a bien invitar para subir el nivel cultural de España³¹⁸: “¿Ustedes son los empleados escogidos por la empresa Carrefour?” (188). De este modo, Arbequino se constituye en el elemento conductor entre cada retablo integrándose en la ficción mediante los papeles que los demás personajes le atribuyen.

Otro caso diferente de papel dentro del papel es el del personaje de José María, que actúa en cada una de las variaciones como el inútil que es tomado por genio. Todos los menguados que aparecen son el mismo personaje y se llaman igual; además, no está representando conscientemente, de manera que lo que se postula es la existencia de un arquetipo de estafador presente en todos los ámbitos de nuestra sociedad –la cultura, la política y la religión–. Esto se demuestra en las acotaciones que siguen a la aparición de cada uno de los José Marías y que los describen como idénticos a sus predecesores. Así, Monseñor, en la segunda variación, “*tiene un enorme parecido físico con don José, el hijo menguado de los Condes de Daganzo*” (135); el escultor, José María de la tercera variación, “*a juzgar por el aspecto físico y sus maneras, se trata de una réplica clónica de don José, el hijo menguado de los Condes de Daganzo, y también de Monseñor José María*” (156). El cocinero de la cuarta variación también procede del arquetipo

³¹⁸ A lo largo de toda esta variación, se critica el desconocimiento por parte de los empleados de figuras señeras de la cultura: “Maître: (*Irónico*). Me lo temía... O sea que ni Mozart, ni la Guía Michelin, ni Barceló..., bueno, ustedes no se preocupen. No desentonan. Forman parte de la media nacional” (195). Resulta más irónico todavía que estos estafadores traten con condescendencia a unos pobres empleados a los que pretenden engañar, pero no lo consiguen, a pesar de su bajo nivel cultural.

josemariano, inútil, estafador, encumbrado a los altares: “(*Entra José Mari, el cocinero. Físicamente y a juzgar por sus gestos y movimientos, es clónico respecto de Don José, el hijo de los Condes de Daganzo, Monseñor José María y José María Daganzo, el célebre artista conceptual*)” (196). Lo mismo ocurre con José María-Repartidor de pizza, el trasunto del expresidente Aznar: “(*Entra el Repartidor de pizza. Físicamente es idéntico a los anteriores menguados*)” (218).

El único que se da cuenta de este trasvase de personalidades es Arbequino, quien como narrador-generator de la acción pone en evidencia la naturaleza de la ficción teatral mostrando su autoconciencia como personaje: “¿Qué pasa? ¿Que no he hecho bien el retablo?” (150), replica al Padre Felipe en la segunda variación, cuando este le ordena que se vaya, tras haberle atribuido el papel de mendigo acogido por las misiones católicas. Arbequino va a mostrar, a lo largo de las sucesivas variaciones, su autoconocimiento de estar participando en un engaño o representación metateatral y así se lo manifiesta a su jefe y director de escena, Chanfállez³¹⁹: “Arbequino: Señor Chanfállez, ¿habéis afanado una sotana? Ya estaréis pensando en alguna triquiñuela para incautos, y así poder llenar la panza con una buena comilona” (136).

Lo mismo ocurre en la segunda variación, donde aparece Chanfállez en traje moderno, de acuerdo con el papel de galerista de arte que va a representar a continuación, “*aunque lleva puesta la máscara de Pantalone*” (159). Arbequino pone de manifiesto que su jefe desempeña diferentes papeles: “(*Señalando sus ropas modernas*). ¿Habéis cambiado de hábito? ¿En qué nuevo embuste andamos ahora metidos?” (160).

En la cuarta variación, la que tiene lugar en el restaurante de José María, Arbequino vuelve a poner en evidencia la naturaleza de la ficción, que procede de su cabeza drogada y que está interpretada por los personajes que él conoce, de manera que ahora “*Arbequino reconoce en el Maître a su jefe de cuadrilla y se adelanta para saludarle*). Señor Chanfállez, Arbequino a su disposición” (188).

En la quinta variación, en casa de Felipe Chanfállez-González, quien va a reciclar para el lado socialista al depuesto presidente Aznar, Arbequino también reconoce a su jefe, y así se lo hace saber: “¿Señor Chanfállez! ¿Otro disfraz? / Felipe Chanfállez: Estáte tranquilo que con éste me he procurado un embuste con el que

³¹⁹ En efecto, en terminología de L. Abel, Chanfállez puede considerarse director de escena porque, en los diversos papeles que interpreta en cada una de las variaciones, da indicaciones escénicas a los otros personajes, fundamentalmente, al personaje encarnado por José María, el inútil que, inteligentemente gobernado por Chanfállez, logrará engañar a su público en cada momento.

volvemos a ser los dueños del reino”. Chanfállez va introduciéndose progresivamente en su personaje: “Vamos a ver, pero ¿cómo que pretendo parecer? No me seas derrotista. Soy yo mismo, por consiguiente, Felipe Chanfállez Márquez” (208).

Por tanto, Arbequino, el narrador-generator de la acción, también es el encargado de dismantlar el entramado ficcional por el que son engañados tanto los condes de Daganzo como los personajes-espectadores-víctimas de los estafadores de cada variación. La estructura abismante de esta obra refleja la realidad devolviéndonos su verdadera cara, proceso durante el cual se producen numerosas rupturas de la ficción y tomas de conciencia de la artificialidad por parte de personajes y de espectadores, los cuales nos revelan las mentiras que asumimos cotidianamente de manera resignada y hasta complaciente.

Con el torbellino de roles y ficciones dentro de ficciones que supone este alocado *Retablo* de Boadella, concluyo el epígrafe que he dedicado a las compañías de teatro integradas por pícaros, indigentes, locos o donnadies que luchan por sobrevivir y cómo esas circunstancias personales se inmiscuyen en la ficción poniéndola al descubierto.

1.3. Seis directores y dos directoras de escena al límite

Un experimento falso y tres perversos - Directores que ponen al límite a sus actores y actrices

En este recorrido por las compañías de teatro y sus vicisitudes cotidianas e históricas nos detendremos ahora en sus directores y directoras, cuyas prácticas son objeto de críticas por extravagantes y disparatadas, en lo que se refiere al sentido artístico y al trato personal con sus actores. En este apartado hablaré, por un lado, de cuatro obras protagonizadas por directores y directoras de teatro que quieren experimentar con sus actores y actrices. Es el caso de *En un lugar de Manhattan* (2006), de A. Boadella; *El veneno del teatro* (1983), de R. Sirera; *Extraña madrugada en nuestra casa* (2006), de J. Carazo; y *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (1972), de F. Nieva. Por otra parte, trataré más brevemente de un grupo de obras en las que se dan los mismos conflictos entre los directores y sus actores, por las grandes exigencias de los primeros hacia los segundos; es el caso de *Romeo y Julieta se divorcian* (1998), de A. Martínez Ballesteros; *Mañana aquí, a la misma hora*, de I. Amestoy (1980); *Tiempo de ensayo*, de Gerard Vázquez (1996); y *La parte contratante* (1996), de Luis Araújo.

Es evidente que la razón principal que anima *En un lugar de Manhattan* (2006), de Albert Boadella, es la necesidad del homenaje al *Quijote* en el cuarto centenario de su publicación, por tanto, la intertextualidad y la admiración a la novela cervantina serán los temas principales. No obstante, Boadella aprovecha para parodiar y criticar duramente el torbellino de versiones y modernizaciones del clásico, de manera que la ridiculización de la cultura oficial se convertirá en el asunto predominante³²⁰. En cualquier caso, dejaré de lado el asunto de la intertextualidad o deuda con el texto cervantino para centrarme en el componente metateatral encargado de transmitir la fuerte carga satírica de la obra.

La metateatralidad procede, fundamentalmente, de que la obra consiste en los ensayos de una compañía de teatro que prepara un montaje sobre una revisión posmoderna del *Quijote*; por lo tanto, la pieza se desarrolla en un escenario –en una sala de ensayos, concretamente– y es interpretada por unos personajes-actores.

La incorporación de los ensayos a la propia obra es una forma de incluir la experiencia de la recepción, dada la importancia que tanto para Boadella como para Joglars tiene la implicación del público.

Dichos ensayos de la nueva y revolucionaria versión del *Quijote* discurren alternándose con las indicaciones escénicas de su excéntrica directora, hasta que irrumpen en la sala dos fontaneros procedentes de un manicomio para arreglar una gotera. Los actores, hartos de las extravagancias de su lideresa, verán en este fontanero loco a la auténtica pervivencia del Quijote en nuestros días e incorporarán la visión deformada de la realidad de este en los ensayos³²¹. El fontanero, que se hace llamar Alonso Quijano, también se ha vuelto loco, pero de leer el *Quijote*, y va acompañado de Jordi-Sancho, quien le ofrecerá el contrapunto realista.

³²⁰ “El encargo de la comunidad de Madrid de realizar una versión de *El Quijote* dentro de los actos del IV Centenario de la publicación del libro de Cervantes, además de ser atractiva suponía un reto al que enfrentarse [...]. Boadella [...] crea su visión del texto invirtiendo las convenciones tradicionales y logrando unos efectos satíricos y paródicos diferentes: ahora los personajes no serán caballeros disfrazados, sino fontaneros que se enfrentan a goteras, atascos y escapes de agua en casas y lugares actuales –como una discoteca– y que se sienten desplazados por los nuevos materiales de construcción [...]. De ello se servirá Boadella para satirizar y mantener una actitud lúdica frente al texto clásico” (Sánchez Arnosi, 2011, 68).

³²¹ “Con el fin de conseguir este conglomerado de virtudes y sentimientos cervantinos, buscó hacerlo comprensible a través de un enfrentamiento entre dos concepciones diferentes y opuestas en la manera de abordar el propio *Quijote*. La primera, una noción actual, representada por una directora teatral moderna y vanguardista que pasa por encima de las intenciones cervantinas, y que trata de imponer sus manías personales. La segunda, representando la autenticidad del mito, un viejo fontanero y su ayudante que quieren vivir bajo la inspiración de una novela de hace cuatro siglos” (Sánchez Arnosi, 2011, 68).

Por tanto, el tipo de metateatralidad que vamos a encontrar será fundamentalmente autorreferencial (aparte de la ya evidente intertextualidad con el texto cervantino, varios de cuyos pasajes se recitan o se representan modificados), que se va a manifestar en forma de metalenguaje referido al desarrollo de los ensayos y a las indicaciones escénicas de la directora. Por otro lado, la autorreflexividad y la confusión entre la realidad y la ficción la veremos en que el fontanero Alonso Quijano toma los ensayos por realidad, así como en los engaños y embustes que, al modo propiamente del Quijote, los demás actores improvisan para el fontanero. Este, que vive inmerso en la realidad que le proporciona su propia imaginación alterada por la lectura del *Quijote*, asume como verdaderos los teatrillos que le componen los actores que están jugando con él, puesto que coincide con los pasajes de la novela que tantas veces ha leído. De este modo, se produce una suplantación de la realidad por la ficción que construyen los personajes-actores para engañar al fontanero loco, Justino Peláez.

La metateatralidad, así, no solo está justificada porque sea un componente esencial del texto cervantino, sino porque Boadella pretende una doble reflexión que versa tanto sobre el mundo de la farándula como sobre el quehacer teatral: “En los dos textos [*El Quijote* y *En un lugar de Manhattan*] hay metaliteratura [...]. Albert Boadella sigue el ejemplo de Cervantes y como este hiciera en *El Quijote* –recordemos *El retablo de Maese Pedro*–, entreteje recursos metateatrales” (Sánchez Arnosi, 2011, 76).

En primer lugar, la autorreferencialidad más evidente es la que se vincula a la aparición del título en la propia obra. En este caso, la sustitución del famoso topónimo del inicio del *Quijote* desencadena las críticas en el cuerpo de la compañía:

Narciso: ¿Y cómo se va a llamar esto?

Gabriela: “En un lugar de Manhattan”.

Saturnino: ¿“En un lugar de Manhattan” y no va de coña? (252).

Como ya apunté, la metateatralidad surge, en primer lugar, porque la acción se sitúa en “una pequeña sala de teatro”³²², esto es, en un escenario y, en segundo lugar, porque el texto dramático versa los ensayos de una obra, extravagante versión del *Quijote*. Como también nos indica la acotación inicial, los personajes son actores: “Entran en el espacio dos actores, Narciso y Raúl” (229). La autorreferencialidad hacia el mundo del espectáculo funciona como autocrítica ante los celos y envidias

³²² Albert Boadella, *En un lugar de Manhattan* (con *El retablo de las maravillas*), ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid: Cátedra, 2011, p. 229. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

profesionales, como ya viéramos en *El Nacional*, del mismo autor³²³. Desde el comienzo de la obra podemos observar la mala relación que existe entre actores y actrices, quienes se insultan y ofenden mutuamente a lo largo de todo el ensayo:

Narciso: Este chico es capaz de todo con tal de saciar su afán de protagonismo.

Raúl: Narciso...

Narciso: ¡Anda, vete a la mierda!

[...]

Saturnino: (*Muy docto*). Aquí hay unos cuantos que con la excusa de experimentar esconden su falta de preparación académica y clásica.

(*Emma, ofendida, se acerca a él*).

Emma: Saturnino, si lo dices por mí, he hecho un curso de verso en el Shakespeare College. ¿Ok?

Peggy: ¿En posición horizontal? (232).

Las peleas entre los actores, originadas fundamentalmente por los celos, se repiten constantemente. Narciso, cuyo nombre dice bastante de la personalidad de este actor, vuelve a engancharse, esta vez con Saturnino:

Narciso: (*Le pone una mano en el hombro*). ¡Por Dios! Yo sólo soy un secundario cualquiera ante una primera figura como el señor Don Quijote.

Saturnino: (*Observando la mano de Narciso en su hombro*). Caballero, ponerme la mano encima lo considero allanamiento de morada.

Narciso: Mira qué sensible se nos ha vuelto el divo. Para ser actor hay que dejarse tocar [...].

Saturnino: Estas razones están muy bien pero sin manosear, porque si le toco yo pasa esto... (*Le da un empujón*) (241).

El enfrentamiento Narciso-Saturnino derivado, como su propio nombre indica, del egocentrismo del primero, es constante a lo largo de toda la obra:

Narciso: Mira que llegas a ser engolado y afectado. ¡Coño! Recita con naturalidad...

Saturnino: Sabes qué, lo voy a hacer con la misma naturalidad con que tú meneas el culito cada vez que cruzas el escenario.

Narciso: Puta envidia (328).

Sin embargo, las críticas más feroces van dirigidas a la directora, de la que se afirma en la acotación: "*Gabriela es uno de los símbolos del nuevo teatro moderno, vanguardista hasta la médula, capaz de las mayores excentricidades y con agallas suficientes para versionar un clásico hasta destrozarlo. Los actores, acostumbrados a*

³²³ "No es la primera vez que el dramaturgo utiliza el juego metateatral, ya lo usó en *Gabinete Libermann* (1984), *Ubú President* (1981) y *El Nacional* (1993). En el caso que nos ocupa, aprovecha el recurso para opinar sobre el teatro, a la vez que para ofrecernos una visión nada gratificante del mundo del espectáculo a través de una Directora que no sólo no trata el escenario como un lugar sagrado en donde sucede algo único sino que cree que puede superar a Cervantes" (Sánchez Arnosí, 2011, 76).

estar sometidos a su poder tiránico, cesan la discusión de inmediato al notar su presencia” (233). Y este “poder tiránico” es el que vamos a advertir en estas compañías comandadas por una dirección excéntrica y también lo hemos visto en otros textos metateatrales como *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, de J. L. Alonso de Santos, o *El Nacional*, de A. Boadella.

El personaje de Gabriela Orsini compendia este conjunto de problemas personales, lucha de egos y falta de apoyo técnico que asolan a una compañía teatral cuando emprende un montaje: “Que tenga un hijo de puta productor que te recorte el presupuesto de vestuario, que llegues al teatro y tengas una gotera [...], que tengas un grupo de actores que no te hagan puto caso y prefieran jugar con unos dementes, que tengas un boludo de técnico de sonido” (310).

No en vano la egolatría y el exhibicionismo de esta directora es, básicamente, el principal problema que tiene esta compañía. Gabriela, en un giro flaubertiano, acaba proclamando: “Porque soy yo el Quijote [...]. Yo soy el Quijote del siglo XXI que tiene que luchar contra las adversidades. Mis molinos son unos actores ignorantes, los productores, los ministerios, los asesores literarios, todos los machistas rompebolas...” (310). Esta explosión de egocentrismo, de divismo, es lo que choca con el carácter lúdico y experimentador del resto de integrantes de la compañía y, por tanto, es el origen del conflicto.

Gabriela se retrata a sí misma mostrando su total desprecio al texto cervantino y la absoluta ignorancia que se esconde bajo su apariencia de progre. La argentina presume de no haberse leído el *Quijote* para este su nuevo trabajo porque lo que le interesa es encontrar el *mito*: “Ya saben que en esta ocasión, para no contaminar mis conceptos, no me releí *El Quijote*. Estamos buscando la figura del mito” (235)³²⁴. Esta ridícula pretensión de realizar una versión de esta novela universal sin acercarse a ella es parodiada, llevada al extremo, para manifestar la extrema estulticia de esta directora. Los actores, descontentos con la extravagancia y la tiranía de Gabriela, deciden, como broma, ponerle un ejemplar del *Quijote* encima de su bolso, lo que ella se toma como una broma pesada: “(Gabriela ve algo entre las butacas. Se acerca y descubre un ejemplar de ‘Don Quijote de la Mancha’. Lo coge y lo muestra a los actores). ¿Qué

³²⁴ “En un lugar de Manhattan trata sobre el fracaso del espíritu, de la quimera quijotesca y la ridiculez de las pretensiones modernizadoras del mito literario. Boadella extrema su sentido de la parodia provocando la risa que surge de la desproporción entre lo que es *El Quijote* y lo que pretende hacer Gabriela Orsini” (Sánchez Arnosi, 2011, 87).

hace esto acá? ¿Quién puso este libro sobre mi bolso? ¿Quién lo trajo? ¿Es una provocación?” (243).

Esta ignorancia deliberada del clásico cervantino se aprecia en sus indicaciones escénicas, extravagantes y ridículas, que parodian y satirizan la falta de inteligencia en el mundo artístico, “la obsesión timadora que caracteriza el momento artístico”, según afirma Boadella (Sánchez Arnosi, 2011, 66). Esta crítica mordaz se ve en las versiones del mito de don Quijote con las que Gabriela propone experimentar a sus actores y actrices: “Don Quijote podría ser un héroe galáctico. Con esta música se inspiran y me hacen evocaciones tipológicas a los arquetipos Quijote-Sancho. (*Suena el tema de ‘La guerra de las galaxias’ nuevamente*). ¡Quiero ver desfilar, desde acá, una versión transgresora y contemporánea del dúo!” (244). De esta forma, la compañía animada por la música del telefilme americano hace desfilar versiones del dúo como “una pareja taurina”, “de etarras”, “de integristas islámicos”, “como el Quijote del espacio” o “como el Quijote discapacitado” y “Sancho, con chaleco y gorra de Protección Civil, empujándole” (244-5); e, incluso, hacia el final de la obra descubrimos que también hay una versión en videojuego (“Susan y María se introducen en forma de virus letal en el videojuego oficial del Cuarto Centenario de *El Quijote*”, 317).

Más adelante, la argentina pretende “experimentar con los pintores contemporáneos” y anima a sus actores y actrices a imaginar Quijotes de Pollock, Mondrian o Dalí (247). Pero los actores no entienden sus referencias culturales y cuando propone un “Quijote Christo”, primero, los actores imitan al artista circense español Ángel Cristo; ante las protestas airadas de Gabriela los actores rectifican y representan a Jesucristo, lo que provoca más enfado en la directora: “¡Qué ignorantes! ¡Jean-Claude Christo! El artista contemporáneo. ¿Ni puta idea, no?” (247). Este desprecio elitista bien recuerda al de los personajes que Boadella parodió en *El retablo de las maravillas*, impostores culturales muchos de ellos, que se aprovechan del miedo de la sociedad a ser marginados por su supuesta ignorancia³²⁵.

Las menciones a artistas se pueden encuadrar dentro del tipo de metateatralidad que constituyen las referencias a la vida real. Dentro de estas, se encuentran las alusiones al propio mundo del teatro, por ejemplo, al célebre director teatral, Bob

³²⁵ Recordemos el comentario del Maître del restaurante de José Mari, en la citada obra, cuando los comensales no reconocen las referencias culturales que este les lanza: “(*Irónico*). Me lo temía... O sea que ni Mozart, ni la Guía Michelin, ni Barceló..., bueno, ustedes no se preocupen. No desentonan. Forman parte de la media nacional” (Boadella, 2011, 195).

Wilson, convertido aquí en personaje, ya que parece haber sido el predecesor de Gabriela en esta compañía, la cual no es capaz de valorar su grandeza artística: “Parece mentira que ustedes hicieran un montaje con Bob Wilson [...] ¿Pero cómo te lo montaste, Bob? ¡Ya no les aguanto más!” (247)³²⁶. De manera paralela, en otros momentos se refieren al polaco Kantor (“Narciso: ¿Te crees que eres Kantor?”, 289), al teatro colectivo (“Gabriela: Vayan haciendo teatro colectivo”, 322), al famoso grupo La Fura dels Baus (“Saturnino: Condenada a colgar de una grúa y ser humillada por la Furia dels Baus”, 299) y, cómo no, a Shakespeare y a Calderón (“Gabriela: Veo que les gusta el teatro. ¿Es de Calderón eso que recitó?”, 309)³²⁷. En esta última réplica se aprecia la absoluta ignorancia de Gabriela acerca del clásico que versiona. Boadella materializa en este personaje sus fobias y filias en cuanto al proceso de composición y montaje de un proyecto teatral, aspecto que lo iguala con Cervantes:

Cervantes convirtió el quehacer del novelista y la reflexión sobre su oficio en uno de los temas de su novela [...]. Lo mismo hace Boadella a través del personaje de la Directora: una ácida reflexión sobre el teatro y lo que le rodea, convirtiéndolo, de esta manera, en objeto mismo del teatro, la vida como representación [...]. Boadella lo utiliza, además, para satirizar prejuicios y convenciones. A través de Gabriela Orsini se censurarán las ideas que ésta tiene sobre el género, que son justamente las que detesta Boadella (Sánchez Arnosi, 2011, 76).

Boadella exagera los rasgos falsamente modernos de esta directora que se empeña en reinterpretar al par Quijote-Sancho como una pareja de lesbianas que viven en Nueva York y han de lidiar con el entorno machista que no acepta su relación: “La estrecha relación Quijote y Sancho, a mi parecer, desprende cierta homosexualidad por lo que en mi creación yo lo traduje en una pareja de lesbianas. Vos serás, Susan, Quijote y vos, María, Sancho. Susan y María están en su departamento de New York, son autosuficientes y viven su amor lésbico con gran dificultad en una sociedad que es tan asquerosamente puritana” (252).

³²⁶ Por lo dicho, se trata de un grupo que ha trabajado con el célebre director teatral, con cuyos planteamientos escénicos parecían estar más de acuerdo: “Saturnino: A ver si te enteras. Con Bob Wilson cogíamos a gente de la calle para estudiar su reacción ante nuestros personajes” (295).

³²⁷ Estas referencias están relacionadas con el mundo escénico pero también las hay, numerosas, como corresponde a la veta fundamentalmente crítica de Joplars, vinculadas a la más inmediata realidad histórica. En este sentido destaca su referencia al terrorismo islámico y a las guerras, de las que don Alonso hace una crítica utilizando para ello el famoso discurso de don Quijote de la I parte, cap. XXXVIII: “Pienso que bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de la pólvora, Sancho, [...] con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida de un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, llega una aterradora explosión que corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía luengos siglos” (309).

De esta manera, los papeles masculinos quedan relegados a un segundo plano y van a simbolizar todo aquello que signifique opresión: “Gabriela: Ustedes representan la mirada masculina, dominante, retorcida y *voyeur*” (252). Esta “mirada masculina” se carga del simbolismo crítico pasando a representar todos los elementos e instituciones encargados de la represión social:

Gabriela: Ustedes van a representar todas las adversidades contra las que luchaba Don Quijote... Gigantes
Saturnino: Molinos.
Paco: Ejércitos.
Raúl: Bandidos.
Narciso: Encantamientos.
Saturnino: La Santa Hermandad.
Gabriela: ¿Qué Santa Hermandad?
Saturnino: Viene a ser la Guardia Civil de ahora.
Gabriela: ¡Ah, sí! Bien, los milicos, la policía... Todo esto a lo que simbólicamente enfrentan estas dos mujeres, y que yo lo sinteticé en un rebaño de carneros machos (251).

Esta ridiculización del feminismo aparece en las afirmaciones programáticas de Gabriela con las que se defiende de las críticas de sus actores ante sus disparatadas interpretaciones: “¿Voy a tener que pedir excusas por ser mujer?” (250)³²⁸.

Aparte de esta crítica a la dirección teatral y a sus conflictos con los actores personificada en Gabriela, asistimos a la autorreferencialidad que tiene que ver con el proceso de composición de la obra, el cual se inicia con la típica atribución de papeles, momento en el que los actores también manifiestan sus celos, ya que los hombres compiten por el papel protagonista, el de Quijote: “Gabriela: Tal como les prometí ayer, ha llegado el momento de desvelar el reparto. *(Todos los actores se acercan a ella con impaciencia y la rodean para estar cerca en un momento tan importante como este)*. Mira los actores cómo son..., siempre pensando en su lucimiento” (249). Sin embargo, las expectativas de los actores se ven frustradas cuando ven que Gabriela decide hacer un Quijote femenino y da los papeles principales a Peggy y Emma: “Gabriela: Peggy, vos seréis una Quijote yanqui y vos, Emma, una Sancho hispana” (249).

Como consecuencia del desempeño de la función de la dirección escénica, vamos a encontrar numerosos ejemplos de metalenguaje o lenguaje autorreferencial. De

³²⁸ El feminismo, entre otros temas de la actualidad contemporánea, son objeto de revisionismo crítico por parte de Boadella en esta obra: “A lo largo de la obra surgen diversos temas: las convenciones teatrales; la sátira a los quijotes posibles que arrinconan la novela de Cervantes, como el Quijote drag-queen, el lesbiano, el galáctico, el integrista islámico...; el teatro de vanguardia, el feminismo, la vanidad del actor; el oportunismo cultural y la libertad” (Sánchez Arnosi, 2011, 86).

este modo, Gabriela inicia los ensayos indicando la escena o secuencia que van a representar: “Vamos a la primera secuencia” (251). La directora ve cuestionadas sus dotes de mando cuando los ensayos son sucesivamente interrumpidos por el fontanero y los juegos de sus actores con este Quijote: “O sea que ya no me van a cortar más el ensayo por más motos, camiones o que vuelvan los tanques de la dictadura de Videla. ¡Vamos a la primera situación!” (265).

El papel de Gabriela como directora escénica queda claro cuando entra y los actores cesan su improvisación de los molinos de viento con el fontanero don Alonso (“*Entra la directora. La música cesa y los actores esconden los paraguas*”, 276). Gabriela, entonces, da indicaciones acerca de la próxima escena que van a ensayar, donde va a aparecer metalenguaje aludiendo a la autorreferencialidad del proceso de montaje: “Vamos a la secuencia doce. El espacio escénico comprenderá una pared, una puerta y la ventana a los edificios de Manhattan [...]. Susan quiere llevar a cabo una misión quijotesca muy arriesgada [...]. (*A los actores, mientras les da los papeles*). Ustedes están asomados en las ventanas mandando malas vibraciones” (277). Más adelante, especifica los movimientos de estos hombres acechadores: “Ustedes se van acercando. Son una pesadilla para ellas” (281). Cuando sus directrices son cuestionadas, por ejemplo, por Narciso, que hace un chiste acerca de su papel refiriéndose a una famosa película (“El silencio de los carneros”, 277), Gabriela interrumpe sus explicaciones y le amenaza: “Narciso, otra ironía por el estilo y le expulso del ensayo” (277). Tras estas indicaciones previas, Gabriela introduce la acción: “Cuando quieran”, les dice a las actrices para que comiencen la representación, la cual detiene cuando lo considera necesario o cuando un elemento extrateatral, como el sonido de la perpetua gotera, rompe la concentración: “*Gabriela detiene el ensayo.* / Gabriela: Parad un momento” (278). Y, del mismo modo, lo reanuda a su conveniencia: “Continúen” (278).

Previamente al teatrillo que los actores organizan para burlarse del fontanero don Alonso, estos nos ofrecen muestras del recurso metateatral del papel dentro del papel cuando, en varias ocasiones, recitan fragmentos del *Quijote* que adaptan a sus situaciones personales; así, por ejemplo, cuando Saturnino y Narciso se pelean, estos aderezan su enfrenamiento con parlamentos quijotescos, dando ocasión a la aparición de la intertextualidad:

Saturnino: Muerto sois, caballero, si no confesáis que la sin par Dulcinea del Toboso aventaja en belleza a la vuestra Casildea de Vandalia.

Narciso: Confieso que vale más el zapato descosido y sucio de la señora Dulcinea del Toboso, que las barbas mal peinadas, aunque limpias, de Casildea de Vandalia (242).

Entonces aparece el fontanero Justino Peláez, que se hace llamar don Alonso tras haber perdido el seso por leer el *Quijote*³²⁹. Este fontanero, pues, representa un rol dentro de su propio rol, sin embargo, no tiene muy claros dónde están los límites, esto es, dónde termina Justino y empieza don Alonso, lo que va a dar origen a toda la serie de engaños que los actores preparan para el fontanero con el único objeto de divertirse y fastidiar a su directora.

Lo primero que se aprecia es que el fontanero se expresa en términos quijotescos y nombra topónimos y referencias reconocibles de la universal obra:

Paco: Don Alonso, ¿va a tardar mucho en dar el agua?

Don Alonso: Yo, caballero de la Mala Figura, no quiero estorbar sus labores, pero cuando se me reclama para desfacer algún entuerto hidráulico acudo raudo y voluntarioso y le puedo asegurar que en este lance podría admirar una de las hazañas más extraordinarias del noble arte de la fontanería (259).

Justino y Jordi son dos locos que proceden del manicomio de San Blas y que realizan trabajos gratuitos de mantenimiento como parte de un programa de reinserción. Justino-Don Alonso abomina de los materiales nuevos y del monopolio de las grandes marcas³³⁰. Incapaz de sustraerse a la influencia de su personaje, interpreta su lucha con las tuberías como las batallas que tuvo que librar don Quijote contra caballeros, brujos, encantamientos de todo tipo y hasta malvados autores apócrifos: “Don Alonso: ¡Ah! Tubería harta de ajos, ruina, tubería de Avellaneda, apócrifa tubería del Gran Turco. ¡Hideputa!” (263).

El respeto hacia el Quijote y la identificación con su personaje es tal que cuando don Alonso encuentra los papeles de Gabriela y lee las atroces interpretaciones de esta, monta en cólera. Así lo explica Sancho: “(A los actores). [...] Este hombre es una bellísima persona [...] pero cuando se mete en estas lecturas se pone hecho una verdadera fiera” (268). Pero don Alonso “*sigue leyendo los apuntes de la directora*” y

³²⁹ El propio Sancho lo explica así: “Mire, Señora mía. Resulta que aquí mi señor siempre plantea de igual manera estos malditos asuntos de fontanerías que él olora y endereza como aquél que no hace nada, resultando que del poco dormir, del mucho soldar y venga que venga a leer siempre el mismo libro del de La Mancha, se le fue resecando el cerebro, de tal manera que vino a perder el entendimiento y el seny” (265).

³³⁰ “Este fontanero es un gran profesional, de encomiable grandeza de ánimo, que no fracasa en su trabajo realizado artesanalmente, por eso rechaza a sus grandes enemigos industriales como el PVC, Leroy Merlin, Don Reinaldos de 3-EN-UNO o Don Polietileno inyectado de Montalbán” (Sánchez Arnosi, 2011, 84).

estalla: “‘Mohamed Atta lanzándose contra las Torres Gemelas como molinos del capitalismo’, ‘Quijote femenino’. (*Leyendo cada vez más encolerizado*). ‘Quijote paralítico, yanqui y drag-queen’. ‘Quijote Samurái atravesando las Torres Kío envueltas en llamas’... ¿Quién ha sido el ignorante insensato que ha escrito semejantes sandeces? Que salga, que dé un paso al frente” (269).

Este llamamiento de don Alonso puede interpretarse como una convocatoria para iniciar la función que él hace a modo de director escénico. En este momento, los actores deciden entrar a formar parte de la imaginación de Alonso representando algunas escenas del Quijote. Estas representaciones dentro de la propia obra, teatro dentro del teatro, en fin, son realmente improvisaciones –en términos de C. A. Arboleda–, ya que los actores desempeñan su papel condicionados por las reacciones de don Alonso, únicamente dirigidos por el texto original cervantino. Así pues, la primera de estas improvisaciones tiene que ver con el encargo que don Alonso realiza a los actores de ir a presentarles sus respetos a doña Leonor, una enfermera del manicomio de San Blas: “(*Los actores empiezan a tramar algo. Emma, con un carrito simula ser la enfermera Leonor con su carrito de pastillas. Los demás actores imitan a los enfermos mentales del sanatorio*)” (273). Los actores “simulan” e “imitan”, es decir, observamos en este metalenguaje términos referidos a la aparición del papel dentro del papel, ligada aquí al teatro dentro del teatro que suponen los engaños de los personajes a don Alonso. Este va entrando progresivamente en la ficción de manera que piensa realmente que se encuentra en el manicomio y da indicaciones a los locos que se le acercan, a modo de director: “Don Alonso: Tú estás fatal. Directamente al departamento de electrochoques. Segunda puerta a la derecha” (275).

A continuación los actores se disponen a representar la escena de los molinos de viento: “(*Todos los actores se colocan al fondo del espacio escénico, ocultándose con los paraguas, y girándolos en la misma dirección, produciendo el efecto de molinos de viento*)” (275). Los actores han comprendido que don Alonso está realmente loco y que no distingue una representación o recreación teatral de su realidad, de manera que deciden seguirle la corriente para divertirse y para demostrarle a su directora, Gabriela, que otra versión más auténtica y menos disparatada del *Quijote* es posible.

Como acabo de afirmar, don Alonso interpreta la realidad en términos quijotescos, de manera que, si para don Quijote sus enemigos eran gigantes y encantadores, para don Alonso-fontanero los enemigos son los materiales modernos: “No sois molinos de viento sino vulgares paraguas que esconden a mis eternos

enemigos Leroy Merlin y sus secuaces enarbolando tuberías de PVC y abarraganados lubricantes de tres en uno. ¡Sancho, prepara mi caballería” (275). Sin embargo, Sancho, igual que en el *Quijote*, pone el contrapunto realista pero, además, desvela la naturaleza ficticia de los personajes, es decir, hace evidente la separación actor/personaje de los integrantes de la compañía que pretenden reírse de ellos: “Escolti, don Alonso, que no son pas Leroy Merlin y sus secuaces, que son empleados de este lugar, gente alegre y juguetona, que tienen muchas ganas de pitorreo” (275).

En otra ocasión, don Alonso se involucra en una escena que se ensaya. Susan y María (Peggy y Emma, respectivamente) discuten acerca de las acciones que deben llevar a cabo como parte de su reivindicación feminista, lo que don Alonso interpreta como una “reyerta doméstica” (281), de manera que quiere implicarse para solucionar el problema. Los actores observan que don Alonso, de nuevo, está empezando a confundir la realidad con la ficción y deciden dejarle libertad para ver por qué termina todo y así se lo hacen saber a Gabriela: “Raúl: Déjales un ratito que te van a sorprender” (282). Actores y actrices perciben en esta intromisión del fontanero una posibilidad de experimentar e improvisar con la presencia de un verdadero don Quijote contemporáneo para reivindicar, así, esta posibilidad de jugar, que es de lo que trata el teatro: “Saturnino: Gabriela, que el teatro es un juego...” (282). Y esto es también lo que intenta explicarle Sancho a su jefe, viendo que, de nuevo, va a ser objeto de los engaños de la compañía de actantes: “Sancho: Escolti, don Alonso, que esta gente no es pas lo que parece. Su trabajo es representar lo que no son. Sería una barbaridad tomar por verdad lo que aquí acontece” (283). Este giro de autorreflexividad viene a constituirse en una *mise en abyme*, puesto que estas palabras de Sancho resumen el contenido de la obra misma y del propio *Quijote* original: que es un disparate tomar por realidad la ficción, esto es, que realidad y ficción son dos entidades separadas, lo cual no pueden distinguir ninguno de los protagonistas de ambas obras³³¹.

Pero es demasiado tarde y don Alonso ha decidido entrar en la ficción y así se lo hace saber a Gabriela, la directora, cuya función escénica ha confundido con la de conciliadora doméstica: “Don Alonso: (*A Gabriela*). Ya he visto que ha hecho usted ímprobos esfuerzos para pacificar esta reyerta femenina pero esto es, señora tía, empresa guardada para mí” (284). Y el fontanero entra en el espacio escénico por una

³³¹ Hacia el final, Gabriela también se refiere de forma autorreflexiva a la naturaleza ficticia de toda representación teatral: “¿No entiende que esto no es más que teatro? Nadie se lastima acá. Todo es pura ficción. Nada es real” (317).

“puerta invisible, utiliza una llave inglesa pequeña para llamar” (285). Resulta curiosa la función de Raúl como técnico de sonido, puesto que se coloca detrás de Alonso y “golpea el suelo con el bastón” simulando los golpes a la invisible puerta que el fontanero quiere franquear.

Una vez dentro del espacio de la representación, don Alonso se acopla perfectamente a la ficción y se dirige a Emma y a Peggy: “Gentiles damas, no sé qué extraño encantador me ha trasladado hasta esta su lejana morada, pero ya en este punto, vengo a ofrecerles mis servicios como fontanero andante para cualquier reparación o entuerto pendiente” (285). A partir de aquí, actrices y actores se confabulan para crear una ficción que acompañe a los delirios de don Alonso y poder, así, jugar, divertirse –la esencia del teatro, en definitiva– y liberarse por un tiempo de la tiranía de su directora, contra la que lanzan este juego transgresor³³².

En esta nueva ficción-improvisación, la compañía hace uso del papel dentro del papel para representar, en el caso de Raúl, al marido cubano de Emma que va a Nueva York a llevársela de vuelta (“Raúl, vestido como un cubano. Con dos bastones simula una escopeta de cañones recortada”) y don Alonso, viendo el maltrato que esta sufre por parte de su exesposo, se involucra en la acción provocando el enfrentamiento de los dos personajes-actores: “Dispara tu arcabuz contra un caballero y no contra una mujer [...]. Loco y desagradecido sería quien por un defecto dejase de estimar el sol en mucho. ¡Dispara, cobarde” (289-90). Raúl-marido cubano sigue interpretando para dar pábulo a don Alonso: “¡Aquí le espero, caballerete! A ver si con la excusa de la fontanería tú vas a ir entrando en todos los pisos metiendo tu cañería en el desagüe de todas las amas de casa” (292). Sin embargo, igual que el Quijote originario, don Alonso parece que, en ocasiones, se sabe personaje, es decir, muestra su autoconciencia de estar representando, y esto ocurre cuando advierte a Sancho que no se salte las convenciones teatrales y que hay que salir de escena por la parte que se ha acordado en establecer como *puerta*. Don Alonso le pide a su ayudante el lampante del veinte para entrar en lucha con Raúl, “Sancho, enloquecido por la situación, va corriendo hacia don Alonso

³³² Esta intención de rebelarse contra su directora –que, por otro lado, da paso a otro de los tópicos que aparecen en las obras metateatrales que tratan sobre compañías– puede verse en las airadas palabras, cargadas de crítica mordaz, de Raúl a su superiora: “Me pone frenético llevar diez días experimentando el puto mito. Primero el Quijote africano, luego el Quijote samurái. Estamos hartos de yoga, taichí, shiatsu y tiramisú. Hemos psicoanalizado hasta a Rocinante. Hemos interpretado a los molinos todos en pelotas” (294). Gabriela, obviamente, entiende esta acción subversiva de su compañía: “¡Ah! Ya veo, esto es el motín de los actores” (295).

con el lampante del veinte” (291) y su jefe le advierte: “¡Por aquí no! ¡Por la puerta, Sancho!” (291).

Este autorreconocimiento de estar representando lo muestra don Alonso cuando, con una entrada y salida del escenario, anuncia, como si de una acotación implícita se tratara, que se disponen a entrar en la segunda parte de la representación del Quijote: “(*Cruzan la falsa puerta*). / Gabriela: ¡Hasta nunca, caballeros! / (*Cierran la puerta y, en un giro inesperado como si hubiesen transcurrido varios días o semanas, se dirigen hacia la directora con renovadas energías*). / Don Alonso: ¡Dios os guarde, señora tía! [...]. Somos los que en la primera parte estuvimos luchando contra la tubería oxidada y ahora, en esta segunda parte, hemos vuelto para que todo se haga según lo establecido” (311).

Pero la muestra más palpable de autoconciencia es cuando don Alonso, emulando a su modelo, quien en ocasiones se manifestaba sabedor de las burlas de que era objeto, atestigua ser víctima del engaño de los demás actores, que hacen teatro para él: “Advierte, Sancho, cómo ahora el apócrifo autor intenta confundirme de nuevo, disimulando ante nuestros ojos la realidad en forma de retablo o comedia y así nuestros enemigos [...] parecen inocentes titiriteros más que miserables rufianes” (317). Esta autoconciencia del personaje tendrá su culminación al final de la obra, en que don Alonso se mostrará despojado ya de su personaje.

Finalmente, la directora no puede sustraerse al juego y a las burlas hacia el fontanero y se lanza a interpretar la escena final de *Romeo y Julieta* porque no puede recurrir al *Quijote* —dado que ella misma ha presumido de su absoluta ignorancia respecto del clásico³³³—. Así que, en una nueva muestra de papel dentro del papel, Gabriela hace de Julieta y “*besa a don Alonso en los labios*”, acto que este interpreta como una muestra real de interés, dentro de su fantasía, a lo que contesta que no puede corresponderle porque le debe respeto a su Leonor del sanatorio: “...pero la prometida fe que tengo dada a la sin par Leonor del Sanatorio de San Blas, única señora de mis escondidos pensamientos, me impide corresponder a vuestros deseos” (297). Otra muestra más de la incapacidad del personaje de don Alonso para diferenciar realidad/ficción.

No obstante, este discernimiento aparece, como en el texto original, al final de la obra, donde el fontanero asume su nombre real, Justino Peláez, y muestra su

³³³ Los actores se dan cuenta de que no conoce el *Quijote* y por eso recita a Shakespeare: “Narciso: ¿Veis? Recurre a Shakespeare porque no tiene ni puñetera idea de Cervantes” (296).

autoconciencia de personaje creado por él mismo: “No se fatiguen en procurarme fingimientos que ya tengo el juicio claro sin las sombras caliginosas de la ignorancia” (327). En este momento de la muerte y vuelta a la cordura de don Alonso-Justino concluye la obra, del mismo modo que en el clásico cervantino. Previamente a este momento, los actores han recreado la batalla contra el Caballero de la Blanca Luna, tras la cual, don Alonso queda derrotado:

(Los actores han construido con los fragmentos de la armadura un Caballero de la Blanca Luna de proporciones gigantescas. Don Alonso se da la vuelta y al ver al gigante huye despavorido pero luego, al darse cuenta de su cobardía decide enfrentarse a él [...]. Don Alonso le golpea en el pecho. El Caballero se destruye en pedazos pero inmediatamente vuelve a construirse [...] hasta que el Caballero, con su espada, golpea a Don Alonso en la cabeza y le vence) (324).

De nuevo, los actores improvisan sobre la base de los episodios de la novela originaria para obtener la esperada reacción por parte de don Alonso que, igual que su figura inspiradora, interpretará como reales las aventuras que se le presentan. Pero, como acabamos de ver, esta confluencia de la realidad con la ficción queda desmantelada en los últimos momentos de vida de don Alonso, cuando asume su verdadera personalidad: “No soy don Alonso sino Justino Peláez, humilde fontanero de Socuéllamos en tratamiento crónico por trastornos mentales, pero a pesar de la enfermedad, ha sido tal mi devoción por Cervantes y su Quijote... que mi vida... sólo ha tenido el único fin de...” (329). Y estas son las últimas palabras del humilde fontanero que con su profundo conocimiento y honda admiración al escritor alcalaíno contrasta con la ignorancia de Gabriela, más patente cuanto más exuberante es su exhibicionismo, quien presume de hacer una versión del Quijote sin conocer nada de él. De esta manera, la vacua excentricidad y falsa modernidad de la vanguardista directora quedan en entredicho, lo cual significa, fundamentalmente, la crítica que Boadella pretende hacer a los profesionales del teatro –como ya hiciera en *El Nacional*–.

No obstante, nada tiene que ver la extravagancia de Gabriela con la malévola perversidad del director teatral de *El veneno del teatro* (estrenada en castellano en 1983), obra cumbre de Rodolf Sirera. *El veneno del teatro* ha sido traducida y representada en numerosos idiomas y países, y todavía puede rastrearse su influencia: “*El verí del teatre* ha resultat [...] la peça que va catapultar Rodolf Sirera cap al teatre hispànic i europeu amb traduccions i muntatges a nombroses llengües” (Pérez González, en *Aproximació*, 1999, 38-9).

En torno a los años previos a la Revolución francesa, un Marqués cita en su palacio al afamado actor Gabriel para que represente una obra de su propia creación, concretamente, la escena de la muerte de Sócrates. El requisito fundamental es que Gabriel ofrezca la mejor interpretación posible, la más veraz, real y que perdure en el tiempo, que se torne eterna. Sin embargo, el Marqués no es consciente de que está tratando de vulnerar la esencia misma de una representación teatral, por lo que su experimento tendrá consecuencias nefastas: el Marqués envenena al actor para así convertirse en espectador de la única, por auténtica, representación teatral, que no es otra que el momento de la muerte. Esto nos conduce al tema de la perversidad, o la crueldad, de donde se sigue que el Marqués podría ser el mismo Sade (“Aquest Marqués [...] qui es pot comfondre amb el diví Sade”, Herreras, en *Aproximació*, 1999, 19).

La metateatralidad es el motivo medular de la obra por cuanto se reflexiona sobre la naturaleza misma del teatro y su relación con la vida, esto es, de nuevo nos encontramos con el pirandelliano tema de la difuminación del límite entre la realidad y la ficción: “Sirera, amb aquesta obra, irromp amb força en allò que avui veiem natural en les noves escriptures, la metateatralitat, que el mateix llenguatge teatral en siga protagonista”³³⁴. Para M.^a José Ragué-Arias, se trata casi de una enciclopedia de la teatralidad, puesto que compendia los temas centrales que afectan a la naturaleza del arte y la vida:

Es la esencia del teatro, el intercambio de identidades, la transformación del engaño, un *crescendo* dramático que culmina con la muerte real de alguien que mil veces ha fingido morir. Son las tres muertes del actor. Es el actor frente al juego del poder del marqués que finge ser criado; el teatro frente a la vida, el ritual teatral de la muerte. Es también una meditación sobre las técnicas de interpretación que, llevadas al extremo, son las que sostienen que el mejor actor es el que experimenta las vivencias del personaje y que acaban en la muerte del teatro (Ragué-Arias, 1996, 174).

³³⁴ Enrique Herreras, “Aproximació a l’obra de Rodolf Sirera”, en *Aproximació al teatre de Rodolf Sirera* (1999), p. 20.

Rodolf Sirera (1948) es un escritor iniciado y formado en el teatro independiente con su grupo Centro Experimental de Teatro. En esta primera etapa trata de romper con el teatro valenciano tradicional, caracterizado por el sainetismo, con *Homenaje de Florentí Monfort* (1971), que marca un hito junto con *Planys en la mort d’Enric Ribera* (1972) y *El brunzir de les abelles* (1975), que significan “la reivindicación de una cultura –la valenciana–” (Ragué-Arias, 1996, 174). Esta vertiente política y crítica es característica de su primera etapa; la siguiente, que comienza con *El veneno del teatro* (1978), evoluciona hacia una toma de conciencia de la necesidad de cambiar la forma para que acompañe a cierto contenido crítico y a un interés por temas más universales. A esta etapa pertenecen *La primera de la clase* (1984), comedia psicológica; *Indian Summer* (1987), donde se mezclan realidad y fantasía; y *Maror* (1994), comedia burguesa, representante de su etapa de madurez. Más recientemente, *Silencio de negra* (2000), obra histórico-política en torno a la ocupación alemana de Francia; *La mirada del alquimista* (2000), finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática; *Raccord* (2005) y *El día que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia* (2009).

Para el Marqués no existe mayor seducción que la de subvertir las normas, ¿cómo? Representando a un personaje malvado o, mejor, convirtiéndose en él por la magia de la actuación: “Realmente, cuando interpretáis personajes depravados o asesinos, ¿no sentís en el fondo de vuestra alma una cierta envidia? Quiero decir... que durante un tiempo abandonáis la piel de las convenciones sociales, de las normas establecidas” (25). Para el Marqués, abandonar su rol social y dejar de ser “como es debido” (25) supone una liberación, de ahí la atracción que la perversidad ejerce sobre él:

¿Y qué cosa resulta más perversa en el teatro que el hecho mismo del teatro, la ficción, no de la historia imaginada sino sencillamente el acto de fingir ante el espectador, aquí y ahora? [...]. De un modo u otro, el tema es siempre el mismo: la seducción de lo perverso. Fingir, mentir, vivir³³⁵.

Antes de penetrar en la reflexión sobre los propios mecanismos teatrales, nos encontramos con autorreferencias al propio mundo del teatro. En primer lugar, Gabriel es un actor, como él mismo nos dice en su monólogo inicial cuando espera nervioso a que el Marqués le reciba: “Un actor de mi fama está siempre ocupado” (15). Como en otras obras que hemos visto y veremos, se hace referencia a la marginalidad de la profesión del actor: “Mi puesto en la sociedad se mantiene muy precario [...] mi linaje, mi profesión se me ponen delante siempre como un muro de contención” (20).

No obstante, encontramos otros recursos metateatrales como el teatro dentro del teatro o el papel dentro del papel. Este último aparece cuando el Marqués se presenta como un criado ante Gabriel, lo que da paso a una conversación autorreflexiva acerca de la técnica actoral y la distancia entre el actor y su personaje. Se trata de una improvisación al modo cervantino, un engaño, donde uno de los participantes desconoce que es objeto de una burla. Sin embargo, Gabriel está actuando sin saberlo, ya que muestra su lado más arrogante con el criado, quien, cree él, debe obedecerle: “Pero si te quedas ahí como un pasmarote no sé cómo vas a trasmitirle mis palabras. (*Molesto de nuevo*). Por favor. Haz lo que te ordeno” (17). Aparece aquí la interpretación genettiana del rol dentro del rol como una necesidad social, a la manera de *El balcón* o *Las criadas* de Jean Genet o de Antonin Artaud³³⁶. Para el Marqués, “en la vida real [...]

³³⁵ Rodolf Sirera, *El veneno del teatro*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2000, p. 11. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

³³⁶ “Amb ell [Gabriel] experimentarà [el Marqués] la seva teoria del teatre, basada en l'autenticitat absoluta i la transgressió de la ficció i de les convencions interpretatives (Artaud?)” (Herreras, en *Aproximació*, 1999, 19).

actuamos... Esta actuación cotidiana es, por otra parte, totalmente necesaria para la supervivencia del status social” (24).

Entre estos dos personajes, actuando de forma consciente uno e inconsciente el otro, se entabla una conversación autorreflexiva acerca del arte de actuar. Gabriel comienza a hablar impelido por la ofensa a su vanidad de actor que el Criado-Marqués ha realizado: “En el escenario parecéis más alto” (17). Gabriel responde explicando algunas de las convenciones de la actuación como que, desde el escenario, todo está organizado para dirigir la perspectiva de la audiencia (“En el escenario el espectador no tiene más punto de referencia que el que nosotros queremos ofrecerle”) y que la voz sufre modulaciones para adaptarse a lo que se quiere expresar (“Al hablar aquí contigo no tengo por qué preocuparme en colocarla. No existen problemas de distancia, ni de sonoridad...”). Gabriel le ha descubierto al Marqués que no existe naturalidad ni verdad, ya que los sentimientos que se quieren transmitir quedan opacados bajo toda esa serie de convenciones artísticas. De este modo, aunque Gabriel se esfuerce por afirmar que los sentimientos del personaje y del actor acaban siendo los mismos, el Criado-Marqués no acaba de creérselo y por eso decide experimentar con él, llevarlo al límite para que él, actor y personaje, sienta realmente la única verdad objetiva que existe: la muerte.

Gabriel afirma que “cuando se actúa llega un momento en que no puede distinguirse dónde empieza y acaba la ficción” (18), pero el Criado-Marqués le hace notar su contradicción: “Pero, por el contrario, vos mismo acabáis de afirmar que es necesario recurrir a determinadas maneras de hablar... la correcta colocación de la voz... Eso resulta convencional. Y, además, ¿cómo participar sinceramente de los sentimientos de un personaje [...]?” (18). El Marqués, por tanto, quiere demostrar que la mejor actuación es la más cercana a la realidad y se descubre como un actor: “Yo he actuado para vos, he hecho un personaje [...]. Mi actuación ha sido un éxito, y ello se ha debido fundamentalmente a que me he presentado ante vuestros ojos con la más completa y absoluta naturalidad” (20).

La autorreflexión sobre el acto de interpretar da paso a la introspección del propio género teatral. El Marqués nos expone sus propias teorías sobre el arte en una escena que podría considerarse una *mise en abyme* por cuanto compendia el sentir de la obra entera. En este pasaje, el Marqués afirma que su “obra es una investigación” en la que quiere “comprobar” sus propias teorías (26):

Vuestra personalidad se confunde con la del personaje, pero a la vez reconocéis que tal identificación no es completa [...]. Yo, por mi parte, quiero defender las posiciones contrarias: las mejores actuaciones serán aquellas en las que el actor es el personaje, lo vive en toda su intensidad, hasta perder incluso la conciencia de su propia individualidad. El teatro no tiene que ser ficción, ni arte, ni técnica... [...]. Y por encima de cualquier otra cosa, el placer de transgredir las normas establecidas... (26).

Es decir, el interés del Marqués es transgredir las normas, eliminar las convenciones, y esto solo puede realizarse en el escenario, el lugar mágico por excelencia. ¿Cuál es la máxima transgresión teatral? Convertir lo ficticio en real y hacer de la función teatral “un ejemplar único” (34), saltándose el carácter fundamentalmente efímero y voluble de una representación. Al vulnerar esta frontera infranqueable surge el desastre, la perversidad que acabará con la vida de Gabriel. Se trata de la confluencia entre arte y vida, realidad y ficción que, en última instancia, nos puede remitir al propósito pirandelliano de la sustitución de la realidad imperfecta por la belleza sublime, perfecta y redentora del arte.

El Marqués, pues, se dispone a llevar a cabo su experimento y, para ello, descubre un escenario, que tenía preparado al efecto: “*El Marqués descorre las cortinas [...]. Parece un decorado de teatro para una prisión medieval*” (28). La acción, por tanto, va a tener lugar encima de un escenario por lo que ya tenemos teatro dentro del teatro. Esta representación inserta se va a desarrollar en tres fases: dos ensayos previos y la función definitiva, a la que no asistimos pero, suponemos, de trágico final.

El Marqués es el tipo de personaje-dramaturgo definido por L. Abel porque ejerce de director escénico aportando indicaciones y, además, así es reconocido por Gabriel: “Bien, sois el que dirige esta representación. / Marqués: Sí, amigo Gabriel. Soy yo, efectivamente, el que dirige” (31). El noble, por tanto, le explica a Gabriel que tiene que representar la muerte de Sócrates, “el proceso de su muerte. Morir con ellos. No verles cómo se mueren, sino sentir con ellos su muerte... y nuestra propia muerte...” (29).

El primer ensayo se desarrolla de manera convencional, ya que Gabriel interpreta el guión que le ha proporcionado su director de escena como siempre lo ha hecho: “*Empieza a declamar con cierta afectación*” (31). Pero no es eso lo que pedía el Marqués, una actuación convencional, sino verídica: “La estética no es más que una ficción y yo no puedo soportar lo que no es verídico” (37). Para este malicioso noble el teatro convencional que hace Gabriel es un juego, una farsa, una mentira, no es teatro de verdad; de ahí que lo llame “el juego de los disfraces” (23). Y esto es lo que va a hacer

él con Gabriel, jugar, engañarle para que, al final, le ofrezca el espectáculo mismo de su muerte sin apenas haberse resistido.

Al Marqués no le gusta la actuación de Gabriel y le hace creer que le ha envenado (“Los motivos están en ese vino de Chipre”, 36). El horror que le sobreviene al actor es el estado de ánimo que el Marqués espera para afrontar la representación de la muerte de Sócrates: “Ahora sí que estáis asustado. Ahora sí que tenéis miedo y un miedo auténtico. Sabéis que vais a morir [...]. Oh, qué ocasión tan excepcional para llevar a término mi experiencia. Vais a morir del mismo modo que mi personaje. La ficción se retira vencida por la realidad” (37). Y le obliga a actuar bajo chantaje: “Una actuación de seis minutos a cambio de vuestra vida” (39); si Gabriel actúa en esas difíciles circunstancias, bajo los efectos de la droga-veneno, le suministrará el antídoto. Pero el Marqués vuelve a pagarle al actor con su propia medicina: el engaño, la mentira, la ficción (“Habéis jugado contra mí [...] y habéis perdido”, 42), así que le hace creer que le ha dado el antídoto cuando realmente lo ha envenado (“Os acabo de envenenar [...]. Aquel vino [...] era sólo una ligera droga”, 42).

El Marqués juega su rol social del poder y la dominación contra un pobre actor con delirios de grandeza³³⁷. Le lleva hasta el final solamente para poder contemplar su muerte convertida en espectáculo, porque se va a desarrollar encima de un escenario y delante de un espectador: “No es una representación lo que vais a ofrecerme. Es una realidad [...]. La única manera de mostrar satisfactoriamente la propia muerte [...] es precisamente ésta... muriendo de verdad...” (44).

El noble, a través de este macabro juego en tres fases, quiere desterrar todo viso de convencionalismo en la actuación de Gabriel y por eso le conduce hasta la más absoluta certeza de la muerte, la única verdad:

Antes sentíais miedo, es verdad, teníais miedo, pero eso no era suficiente. Todavía os quedaba una esperanza. Jugabais contra mí [...]. No estabais absolutamente perdido como lo estáis ahora [...]. Hasta el último momento habéis continuado fingiendo un personaje (44).

Y es en este momento, despojado el actor de cualquier disfraz, de cualquier tipo de convención que sirva para la construcción de un personaje, cuando comienza la verdadera función: el actor Gabriel va a ofrecer la auténtica función, la representación de la muerte, la única verdad. El Marqués ahora, abandonado ya su papel de director

³³⁷ Así pues, la obra “muestra cómo en la relación víctima-verdugo lo que más importa es la derrota del humillado, su traición a sí mismo” (Ragué-Arias, 1996, 173).

escénico y transformado en espectador de su obra de arte, aguarda paciente a las señales convencionales que dan paso al espectáculo teatral:

Respetemos las formas y las convenciones de nuestro arte. Vamos, pues, a sentarnos [...]. Acaba de levantarse el telón [...]. La escena está iluminada con la lumbrera de centenares de candelabros y el actor principal vestido de ceremonia se prepara para hacer su entrada dramática. ¡Ah!, qué sublime momento el de esta espera... Qué ansiedad tan grande puede concentrarse en estos pocos segundos que preceden al primer parlamento... Pero callemos... los espectadores deben permanecer quietos en sus butacas [...]. La función va a dar comienzo... ahora mismo (45).

Este parlamento final es absolutamente autorreferencial por cuanto describe con gran precisión la experiencia de la audiencia espectadora ante el inicio del espectáculo teatral. Sin embargo, el Marqués no se comporta como un auténtico espectador, ya que no acepta el juego esencial en todo hecho escénico que es aceptar la ficción como un juego: “La historia del teatro es la historia de una búsqueda permanente de temas y fórmulas para convertirlos en juegos de ficción que permitan a sus protagonistas disfrazarse para el juego de la representación”³³⁸.

No es que el Marqués quiera llevar el teatro y el concepto del arte hasta sus últimos límites, simplemente es que no comprende la naturaleza del arte o ha querido hacer de este un instrumento para sus perversos fines. El Marqués ha utilizado el teatro para jugar él mismo a la perversidad. Para el Marqués, ser malvado es un signo de libertad porque se transgrede la norma del comportarse “como es debido” y el único sitio donde se pueden vulnerar las leyes de la realidad es en un escenario de teatro.

Este espacio privilegiado donde se transgreden las leyes lo conoce también el personaje del Director de *Extraña madrugada en nuestra casa* (2006), de Jesús Carazo, cuando afirma que “En el teatro, el tiempo puede correr mucho más deprisa que en la vida real”³³⁹, desvelándonos, así, ciertos procedimientos o licencias que se permite el propio arte teatral.

³³⁸ Emilio de Miguel Martínez, “Teatro español: pisando la dudosa luz del siglo”, en *Los trabajos de Thalia. Perspectivas del teatro español actual* (2006), p. 41.

³³⁹ Jesús Carazo, *Extraña madrugada en nuestra casa*, en *Los trabajos de Thalia. Perspectivas del teatro español actual*, Emilio de Miguel Martínez (ed.), Gijón: Libros del Peixe. Cátedra Miguel Delibes, 2006, p. 130. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Jesús Carazo (1944) es dramaturgo y novelista, además de catedrático de Lengua y Literatura del IES Cardenal López de Mendoza (Burgos). En cuanto a su actividad teatral, ha obtenido el premio Lope de Vega de teatro (2004) con *Último verano en el paraíso* y es autor, entre otros, de *Paisaje de lluvia con fantasmas* y *La tarde del séptimo día* (Fundamentos, 2007). Sus obras teatrales han sido representadas dentro y fuera de España, y más recientemente, han aparecido las piezas *La eternidad*, *Naufragio(s)* y *Homo sapiens* (Fundamentos, 2014). (Web oficial Jesús Carazo <<http://www.jesuscarazo.com/>> [Consultado: 22 de febrero de 2015]).

Este Director lanza al público el desafío de saber discernir si lo que va a ocurrir en el escenario es real o ficción previamente creada y ensayada. Se trata de un experimento que el Director quiere comprobar con el público y con sus propios actores. Para ello, ha pedido a un matrimonio de profesionales de la escena que se interpreten a sí mismos: una pareja con sus problemas cotidianos, sus dudas y sus secretos. Para transformar esta realidad en materia dramática, el Director ha de dotar a estos personajes de un tiempo y un espacio que serán, respectivamente, una réplica del dormitorio de su casa y la incierta hora de la madrugada. En esta situación y partiendo de unas directrices temáticas que el Director ha dado a Dora, la actriz, surge una acción improvisada donde van saliendo a la luz los problemas de la pareja y un secreto humillante para Enrique, el actor: descubrir que todos sus trabajos como actor los ha conseguido por intermediación de Dora.

El teatro dentro del teatro es la base constitutiva de esta pieza, ya que, desde el inicio, la acción se sitúa en un escenario, como afirma la acotación inicial: “La acción, en el escenario de un teatro” (129). No en vano, contamos con una figura intermedia, el Director, que realmente funciona en este momento como narrador o introductor de la acción, creando un vínculo entre el escenario y la sala. Esta figura del Director-narrador crea una instancia intermedia entre la realidad de la sala y la ficción del escenario, un punto difuso en el límite realidad/ficción o arte/vida, que es donde realmente nos vamos a encontrar durante todo el tiempo que dure la representación protagonizada por este matrimonio.

El Director se dirige directamente al público antes del comienzo de la pieza y le interpela con una serie de preguntas desvelando la naturaleza eminentemente experimental de la función que vamos a presenciar y que él ha ideado: “Durante muchos años me he preguntado si un actor sería capaz de interpretarse a sí mismo en un escenario [...]. Esta noche queremos realizar esa experiencia” (130)³⁴⁰.

Como director escénico, nos comunica sus decisiones relativas a la disposición escénica provocando la presencia de lenguaje autorreferencial o metalenguaje: “En el escenario hemos instalado su dormitorio [...]. Supongamos que hoy es su día libre y que han decidido acostarse temprano. Supongamos también que algo va a despertarlos durante la noche” (130).

³⁴⁰ De estas palabras se deriva necesariamente el tema autorreflexivo sobre la distancia actor/personaje, que no es sino una modulación más del tema de la confusión entre realidad/ficción.

El Director nos advierte que las personas que vamos a ver actuando son, en realidad, “Dora Blanco y Enrique Miranda, un matrimonio de actores muy conocido por todos ustedes” (130) y aquí, en esta confluencia entre la vida real y la ficción escénica, es donde se produce el conflicto. El Director apela a la audiencia espectadora para que permanezca atenta y sea capaz de averiguar si el matrimonio está realmente actuando o nos están ofreciendo una conversación real: “Son actores veteranos y tienen muchos recursos, así que mantengan bien abiertos los ojos y traten de separar las mentiras de la farándula de la verdad de sus vidas” (130). Obsérvese el imperativo “mantengan” y se descubrirá que, aparte de un experimento con la pareja de actores, el Director pretende experimentar también con el público. Le lanza un desafío: que sea capaz de discernir la realidad de la ficción de la misma manera que hay que hacerlo en la vida, que es realmente un teatro, de acuerdo con el tópico barroco del *theatrum mundi*: “En el fondo, todos somos consumados actores en el gran teatro del mundo” (130).

Y tras esta referencia calderoniana a la gran obra representante de la metateatralidad barroca, el Director se retira y entramos en la representación teatral que, recordemos, se halla en un segundo nivel de ficción en el que hemos sido introducidos por el Director-narrador.

El diálogo que nos va a ofrecer este matrimonio está plagado de autorreferencias encaminadas a no hacer olvidar a la audiencia espectadora que está presenciando una obra de teatro que, a su vez, es parte de un experimento lúdico (“Dora: Era parte del juego”, 131; “Esta experiencia a la que tú y yo nos hemos prestado”, 132). Enrique y Dora comentan que esa experiencia trata, básicamente, de mostrarlos tal y como son: “Enrique: ¡Olvidar al personaje y mostrar al público nuestro yo íntimo!” (132), para lo cual el Director les ha proporcionado tan solo unas vagas directrices: “Dora: El director me ha apuntado algunas ideas en un papel por si nos quedábamos en blanco” (133), de manera que aprendemos que esta función es básicamente una improvisación con algunas tenues indicaciones. Aun así, siempre existe, como hemos visto en otras obras de este epígrafe, la necesidad de hacer algo, de actuar, ante la amenazante presencia del público: “Enrique: ¡Pero si no tenemos ningún texto! ¡Sólo la obligación de mover los labios, de decir algo... divertido e inteligente para evitar que el público se aburra!” (133). Esta peculiar forma de hacer teatro hace que Enrique no se encuentre muy seguro con lo que está haciendo y transmite esas dudas al público, quien tiene, no lo olvidemos, la obligación de discernir la realidad de la ficción: “Enrique: No estoy seguro de que esto sea una obra de teatro” (135).

Esta incapacidad para distinguir el teatro de lo que no lo es desemboca en una reflexión sobre sus propias vidas y su relación con el teatro, es decir, en una autorreflexión sobre la distancia vida/teatro. Para Dora, en la vida real también se actúa; sin embargo, en la interpretación se vive más intensamente, de manera que esta sería más real que la propia vida: “Dora: ¡La *vida real*! Nunca he sabido lo que significa esa expresión. ¿Es más real nuestra vida en casa o nuestra vida en el escenario? ¿Cuando interpretas un papel no tienes la impresión de estar viviendo *realmente*, de estar viviendo con más intensidad que nunca?” (138).

Estas referencias al propio hecho escénico se completan con las continuas miradas y alusiones al público que, en todo momento, se ve implicado en la acción para que recuerde el mandato inicial del Director. Así, Dora se refiere a la audiencia en varias ocasiones –“Dora: (*Tras lanzar una mirada hacia el patio de butacas*). Pues todos parecen muy atentos” (133)– e incluso alude a los comportamientos que usualmente tiene un público convencional acostumbrado a una función ordinaria –“Dora: Ahora deberíamos besarnos para que nos aplaudieran” (134)–. Pero las alusiones de Dora van más allá de la simple llamada de atención, trata de implicar al público por la vía de la indignación: “Apostaría que hay un montón de maridos infieles entre el público” (142). Pero Enrique todavía avanza un paso más tratando de hacer cómplice a la masa espectadora de los reproches hacia su esposa: “(*Al público*). Señoras y señores, querido público, sepan ustedes que Dora Blanco, nuestra maravillosa actriz, ha renunciado a los gozos de la maternidad por amor a la escena, por amor al teatro” (143).

Aun instalándonos en la incertidumbre donde nos ha situado el Director al inicio de la obra, Dora y Enrique van pasando de un diálogo más o menos dirigido, convencional, guardando las formas –aunque sin ocultar, Enrique, su disconformidad con el experimento en el que está participando³⁴¹– hasta un momento final en el que ficción y realidad se superponen, dejando a un Enrique absolutamente desolado y humillado tras la revelación de Dora. El primer paso hacia esa fusión de vida y teatro es el desvelamiento de cara al público de una infidelidad de Enrique. El espectador que asiste al espectáculo siente que ha vulnerado la intimidad de esta pareja, más todavía cuando Dora descubre un secreto mucho más importante que el de su infidelidad: “Quiero decir que me niego a actuar si no hay un papel para ti” (145). Dora ha penetrado en el terreno más complicado para un profesional de la escena: el orgullo, la

³⁴¹ “Enrique: El director sabe que yo no estoy de acuerdo con él” (135).

vanidad y ha herido a Enrique porque, en medio de este juego ha puesto en evidencia la verdad de que él no consigue papeles por su valía, sino porque tiene una esposa que es mejor actriz que él. La ficción ha sacado a la luz la verdad por lo que esta obra inserta, a modo de *La muerte de Gonzago*, de Hamlet, funcionaría como *mise en abyme* que emite una imagen invertida de la obra marco.

En la escena final, Enrique ha abandonado el escenario presa de la vergüenza y a Dora le asalta el pánico al blanco. Se ha quedado sola en el escenario, no tiene réplica y no sabe cómo concluir la función que ella misma ha iniciado: “Hagamos como si todo lo que hemos dicho formase parte de una comedia, de un papel escrito por otra persona” (145). Apela a las condiciones mínimas para que exista conflicto dramático: dos personajes en el escenario y, por ello, convoca a Enrique: “También el público te necesita” (146). Esta presencia amenazante de la audiencia que de forma silenciosa pero implacable obliga a que el escenario esté siempre ocupado y activo supone causa de terror en Dora: “Están ahí, sentados, mirándome, esperando mis palabras [...] ¡No sé qué decir! ¡Necesito que me hables, que me ayudes!” (146). Dora le pide a Enrique que vuelva para que solucione su situación escénica, no para reconciliarse como pareja. En este momento de terror ante el vacío escénico (“¿Quiere alguien bajar el telón?!” 146) la realidad y la ficción se han fundido e, incluso, podría decirse que el arte ha suplantado a la realidad.

La perversidad de la directora de *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, de Francisco Nieva, también merece una mención en este apartado. Esta directora teatral pretende poner en práctica el experimento de llevar la vida real al escenario³⁴², para lo cual, acusa a los integrantes de su compañía de tener la peste y, ante el peligro de epidemia, los encierra en un corral de comedias:

Una compañía de actores llega a un teatro destartado en el que, al creerlos apestados, son encerrados. En su reclusión forzosa sobre el escenario, van percatándose

³⁴² La mención de *Tórtolas, crepúsculo y...telón*, aunque fue escrita en 1953 y publicada en 1972, se debe a que no fue estrenada hasta 2010, a causa de “sus exigencias materiales, inabordables para una empresa o compañía privadas” (Liz Perales, *ElCultural.es*, 2015). La evidente metateatralidad de la obra de gran actualidad como lo prueba su reciente estreno, es la causa de la inclusión en este *corpus* a pesar de su temprana escritura.

Francisco Nieva (1929) comenzó su andadura teatral en los sesenta como escenógrafo y director pero como dramaturgo destaca por “el surrealismo y el expresionismo con continuas raíces en la cultura y la tradición españolas” (Centeno, 1996, 194). Nieva clasifica su propia obra en teatro furioso, de farsa y calamidad, y realismo fantástico (Ragué-Arias, 1996, 45). Entre sus obras destaca *La carroza de plomo candente* (1976), *Sombra y quimera de Larra* (1976); *Españoles bajo tierra* (1992) y *Te quiero, zorra* (1994). Le han sido otorgados tanto el Premio Nacional de Literatura como el Príncipe de Asturias, entre otros.

de que forman parte de un espectáculo que es contemplado desde los palcos proskenios por personas cuyas viviendas tienen conexión directa con los mismos (Barrajón Muñoz, 2012, 1).

Asistimos a la teatralización de la vida de estos actores y actrices por el mero hecho de desarrollarse encima de un escenario y porque, además, cuentan con espectadores que son los habitantes de los aposentos que rodean al corral³⁴³. La acción, por tanto, se desarrolla encima de un escenario, de donde surgirá la metateatralidad, que está íntimamente vinculada a la investigación del límite entre realidad y ficción, al obligar a un grupo de actores a llevar a cabo su vida encima de un escenario y delante de un público. En definitiva, la metateatralidad, en consecuencia, persigue reflexionar sobre la naturaleza del hecho teatral y sus fronteras:

El encierro de los actores y el hecho de que su vida se convierta en representación, le permite al autor abordar temas como el del teatro y su confusión entre realidad y ficción; el del poder que vigila y quiere adueñarse de la intimidad; el del arte escénico empeñado, como único objetivo, en la búsqueda de la novedad; el de la inutilidad de todos los afanes del ser humano cuando se enfrenta a la muerte (Muñoz, 2012, 1).

Hemos visto tres casos en los que los experimentos de la dirección teatral que pretenden anular el límite realidad/ficción acaban teniendo consecuencias trágicas. En el siguiente apartado, hablaré de compañías pequeñas comandadas por un director que, obsesionado por la verosimilitud, experimentan, en este caso, con los sentimientos de sus actores y actrices.

Quique Ramos, el personaje director de *Romeo y Julieta se divorcian* (1998), de Antonio Martínez Ballesteros³⁴⁴, aspira a montar el clásico shakespeariano con una famosa pareja de actores, Juan y Laura, para que su historia de amor en la vida real se trasplante al escenario y producir, así, una versión de *Romeo y Julieta* bella y real. Lo que Quique desconoce es que este matrimonio se halla en trámites de separación debido a las mutuas infidelidades y las intrigas de una y otro para colocar a sus nuevos amantes en el lugar que ocupaba su antigua pareja en la compañía.

La metateatralidad, aparte de aparecer en forma de autorreferencia al mundo del teatro, consiste en el tratamiento del tema de la confusión entre realidad y ficción que

³⁴³ “Es una curiosa muestra de metateatro en la que desde un planteamiento onírico, se reflexiona sobre el arte escénico, contraponiendo los esquemas del viejo y el nuevo teatro”, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas* (1996), p. 442.

³⁴⁴ Ya apareció una sucinta biografía de este autor, *cfr.* nota 201.

opera a varios niveles. En primer lugar, Quique, el director, muestra un conflicto entre sus deseos y la realidad. Él cree que ha encontrado a los Romeo y Julieta de la vida real y pretende transmitir esa ilusión al escenario; sin embargo, acaba completamente decepcionado al descubrir que no existe el amor perfecto: “¿Que se acabó Romeo y Julieta? ¡Claro que se acabó!... Si en estos tiempos todo ha cambiado... Si nos habíamos embarcado en una empresa imposible... Porque en el mundo de ahora... ¡No puede ser! Es difícil imaginar a Romeo y Julieta desde un mundo como éste” (79). Quique cree en un pasado ideal y piensa que, en el mundo actual, este mito romántico no puede representarse porque ya no se da: “Pero... ¿Por qué no?... ¿Por qué no ha de ser posible la ilusión? (*Concentrado en sus pensamientos con una sonrisa de esperanza*). Romeo... y Julieta... ¿Por qué no?... Todavía queda... el derecho a soñar...” (79). De este modo, el director va sufriendo un proceso de auto ajuste entre sus deseos y la realidad tras reconocer la desastrosa situación en la que se encuentra su pareja ideal, aunque atisba cierta esperanza de realización de sus ilusiones cuando Amparito (hija de Juan) y José Luis (el amante de Laura) cogen el relevo de la conocida pareja.

Por otro lado, la confusión entre realidad y ficción se ve en la relación entre Juan y Laura dentro y fuera del escenario. Sus mutuas infidelidades fuera del escenario influyen en la imposibilidad de representar a la pareja shakespeareana, es decir, se produce una interferencia de la vida real en el escenario con la consiguiente difuminación del límite realidad/ficción y vida/arte.

El teatro dentro del teatro es el eje constitutivo de la obra, ya que esta se desarrolla en torno a tres ensayos de diferentes escenas de *Romeo y Julieta*. Se origina, por tanto, una estructura abismante en la que la representación engastada reproduce como un espejo la situación de la obra enmarcada que no es otra que la ruptura sentimental entre Laura y Juan.

En la misma situación de fracaso amoroso se encuentran Jim y Lola, los actores dirigidos por Juan en *Mañana aquí, a la misma hora* (1980), de Ignacio Amestoy³⁴⁵. La pieza trata de los ensayos de *Historia de una escalera*, de A. Buero Vallejo, durante los

³⁴⁵ Ignacio Amestoy (1947) es un autor conocido por su compromiso con el tema vasco: su identidad y su historia. Desde *Ederra* (1981) va a ocuparse de este asunto en *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1986) o en *Betizu, toro rojo* (1993), cuyo protagonista es el actor que la interpreta, “comprometido con su profesión, su tierra y su lengua” (Ragué-Arias, 1996, 196). Gran conocedor de los medios de comunicación, I. Amestoy ha ostentado cargos públicos importantes relacionados con la gestión cultural.

cuales, Juan somete a Jim y a Lola a un duro proceso de introspección que tiene su origen, probablemente, en el método Layton –en el que fue formado I. Amestoy (Centeno, 1996, 27)–.

La metateatralidad en forma de teatro dentro del teatro está constituida por las improvisaciones en las que se basan los ensayos. Se crea así una estructura de *mise en abyme* en la que la ficción inserta refleja la auténtica realidad que esconden Jim y Lola y que no es otra que su pasado sentimental.

Juan quiere preparar de forma concienzuda la escena final de la obra de Buero Vallejo, para lo cual pretende que los actores indaguen en sus propias experiencias y hallen sentimientos análogos a los del personaje que van a interpretar. Este tipo de técnica –similar a la de *Romeo y Julieta se divorcian*– propicia la interferencia de la vida real en la escena, o la confluencia realidad/ficción, a causa de la identificación de los sentimientos del actor con los del personaje. De este modo, Jim y Lola se funden con sus personajes, Fernando y Carmina, e, igual que ellos, desearían cambiar el pasado y volver a tener ilusión, aunque el trágico paso del tiempo se impone.

Además del tema pirandelliano realidad/ficción y la evidente intertextualidad con el texto de Shakespeare, la metateatralidad está presente como autorreferencia al mundo de la escena, dado que los dos protagonistas son actores procedentes del teatro independiente. Esta época tan importante del teatro español en el que se formaron los profesionales es tratada casi con menosprecio por parte del director, instalado ahora en los placeres de la fama:

Laura: [...] Del teatro independiente han salido siempre muy buenos actores. Yo misma empecé en un grupo de ésos.

Quique: (*De mal humor*). Ya lo sé. Así te descubrió Juan.

Laura: Y tú ahora también podrías descubrir a José Luis.

Quique: ¿Qué pretendes? ¿Convertirme en un directorcete de teatro independiente? ¡Soy un profesional!³⁴⁶.

Las alusiones a la vida detrás del escenario aparece desde el título de la obra, frase recurrente para convocar a la compañía a los ensayos del día siguiente. Pero también alude a la representación, a esa realidad repetitiva pero diferente y espontánea cada vez, como dice Saturnino en *La sombra del Tenorio* (José Luis Alonso de Santos): “Se levanta el telón, mañana aquí, a la misma hora” (33).

³⁴⁶ Ignacio Amestoy, *Mañana aquí, a la misma hora*, en *Premios Teatro Aguilar 1975-1980*, Madrid: Fundación Aguilar, 1980, p. 58.

Otro aspecto del mundo de la farándula es el divismo o la vanidad de los actores –tópico recurrente, como hemos visto, en las obras metateatrales–. Muestra de ello es el enfrentamiento, al principio de la obra, entre Jim y Juan porque el primero ha llegado tarde al ensayo.

A continuación hablaré de tres obras protagonizadas por un actor y un director de teatro enfrentados por sus diferentes concepciones del arte escénico: *Auditorio* (1990), de Carmen Resino, *Tiempo de ensayo* (1996), de Gerard Vázquez y *La parte contratante* (1996), de Luis Araújo.

Hablaré en primer lugar de *Auditorio* (1990), de Carmen Resino, ya que además de contener el enfrentamiento actor-director y la ruptura de la cuarta pared con implicación del público de las otras dos, se aprovecha para poner en evidencia y defender la verdadera naturaleza del arte teatral.

En la breve pieza de Resino, un director y un actor enfrentados por su concepción del teatro se encuentran momentos antes de iniciar una representación. El actor se niega a salir bajo las condiciones del director, quien le pide que realice un monólogo divertido y chusco, de risa fácil, para agradar al público. Finalmente, el director engaña al actor haciéndole creer que el auditorio, esto es, el teatro, está lleno, así que le permite llevar a cabo la actuación que desee. Pero la realidad es que el teatro está vacío y el actor, que ha ejecutado el papel más importante y sincero de su vida, ha predicado en el desierto. De nuevo, la frustración y el fracaso individual como tema del metateatro breve de Carmen Resino, que igualmente se puede ver en obras como *Ultimar detalles* o *La bella Margarita*: “¿Hay algo más absurdo que intentar eludir el continuo fracaso, el creernos por completo dueños de nuestros destinos? No somos artífices de nuestra trayectoria; ni siquiera de una pequeña parte: los otros nos lo impiden” (Resino, 1990, 8).

El contenido autorreflexivo es evidente desde el tema que trata: el desencuentro del teatro con la sociedad, tema, igualmente, de *La recepción*. En *Auditorio*, el metateatro adquiere, fundamentalmente la forma de autorreferencia que surge desde que la obra se sitúa en un escenario (“Escenario vacío”³⁴⁷) y los protagonistas son los profesionales del mundo del teatro. En adición, la autora nos ofrece en un par de líneas previas al inicio de la obra, lo que sería un resumen o compendio, en forma de acotación

³⁴⁷ Carmen Resino, *Auditorio* (en *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*), Madrid: Espiral / Fundamentos, 1990, pp. 89-100, p. 91. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

preliminar, del propósito de la obra: “Los desesperados intentos de un actor por representar, ante una sociedad indiferente, un teatro válido y revulsivo” (90).

El diálogo autorreferencial que se desarrolla en este escenario vacío entre el actor y el director insiste en el enfrentamiento entre dos concepciones del teatro. El director conmina al actor a que comience su actuación: “¡Vamos, rápido, no puede distraerse! La representación va a comenzar” (91). El actor se siente inseguro, no está conforme con el tipo de actuación que va a ofrecer y se niega a salir para realizar su trabajo: “Actor: [...] Dígame, ¿por qué se empeña en que salga? / Director: Tiene que hacerlo. Las localidades están vendidas. / Actor: No puedo. / Director: Tiene que poder” (92).

A continuación, el director trata de persuadir al actor haciéndole creer que la sala está llena y que ha de cumplir su función (sin embargo, como averiguamos al final, el actor ha sido víctima de los intereses económicos del director). En este momento, el director pone en evidencia la existencia de la cuarta pared mediante la alusión al telón que, supuestamente, oculta el escenario y que no dejaría ver a la audiencia espectadora lo que ahora mismo está sucediendo detrás:

Director: *(Al Actor y entusiásticamente)*. Dicen que la sala está repleta. *(Yendo hacia el proscenio y como si buscara entre el telón)*. ¿Quiere verlo? Hay por aquí un agujerito... *(Como si mirara por él)*. ¡Qué barbaridad! ¡Nunca vi tanta gente! *(Haciendo señas al Actor para que se aproxime)*. Venga, venga... observe... *(El Director cede al Actor su puesto de mira que este toma de mala gana)* (93).

Esta puesta en evidencia de la convención teatral de la cuarta pared nos habla de la autorreflexividad del texto. Por otro lado, la metateatralidad también se manifiesta en forma de autorreferencia al mundo del teatro con voluntad crítica, no hay más que detenerse en el retrato que se hace del director, empresario dominado por intereses económicos supeditados a los estéticos:

Director: [...] A pesar de mi aversión por el teatro, he hecho con usted una excepción y me he volcado en la medida de lo posible. Le he procurado una sala magnífica con un aforo de cuatro mil espectadores... un local que ha costado una millonada... he movido hábilmente la propaganda, no me lo negará: la ciudad está llena de carteles (94).

Estas palabras del director-empresario revelan la dependencia absoluta del teatro respecto del poder y de los intereses comerciales de la sociedad capitalista que ve en el arte un impedimento a sus ansias de enriquecimiento. Este enfrentamiento arte/sociedad burguesa se ve en la incapacidad del actor para cumplir con el director quien le exige

que lleve a cabo una representación útil: “Actor: Usted me ha insistido en que tiene que ser una representación útil” (94). Y a continuación se produce una confrontación acerca del concepto de la utilidad del arte: “Actor: [...] En cultura es peligroso emplear ese término. / Director: [...] ¿Y quién le dice que hablemos de cultura?” (94). Se desarrolla, a partir de ahora un diálogo autorreflexivo acerca de la verdadera naturaleza del teatro; el Director, sin quererlo, e incluso pretendiendo todo lo contrario, se acerca a la definición del arte dramático:

¿Y qué es el teatro sino distraer a un público? (*Pausa*). Mire, lo que usted llama teatro es una burda mentira. ¿Qué fueron los más famosos dramaturgos sino fabuladores? ¿Y los grandes actores que se prestaron al juego? ¡Fabuladores también! Como usted [...]. El teatro tiene que ser algo lúdico, una diversión sin complicaciones..., una fiesta..., un cúmulo de sensaciones que nos hagan reír, ¡sobre todo reír!, y olvidar... ¿me comprende? ¡Olvidar!” (94-5).

Este fragmento bien podría constituir una *mise en abyme* por cuanto resume o condensa el sentir general de este breve pieza. En efecto, el teatro es una gran mentira, es una construcción ficticia pero su función, al contrario de lo que proclama el director, no puede ser alejarnos de la realidad sino enfrentarnos a ella, hacernos conscientes de las mentiras que operan en nuestro entorno y acercarnos a ella de manera crítica.

El Director sigue haciendo ostentación de su más burda concepción del teatro. Para ello, en primer lugar, utilizando el mecanismo metateatral de las referencias a la literatura: “¡Shakespeare está enterrado, a Dios gracias! [...] ¡Pues mira que Kafka! ¿Qué demonios tiene que hacer ese loco en un auditorio como este? [...] ¡Nada, nada! No me interesan ni Ibsen, ni Ionesco, ni Dürrenmatt, ni ninguno de esos autores que se empeñan en ponerlo todo patas arriba... Y sobre todo, ni mención a los nuevos” (95).

Y continúa el Director, de forma autorreflexiva, compartiendo con el actor y con la audiencia su concepción del arte teatral y del arte en general una forma de expresión totalmente entregada a la tiranía del público: “A la gente le gusta lo picante [...]. Para pasar un buen rato no es necesaria tanta sabiduría. Suelte cuatro frases con gracia y haga algún gesto obsceno o incorrecto y ya verá cómo se ríen. Por ejemplo, eructar o soltar alguna ventosidad les divierte mucho” (95-6).

El Director critica a la profesión teatral, en especial, al sector actoral, a su excesiva formación e intelectualismo, ya que no estima necesaria la preparación dada su auténtica concepción del teatro: “Entonces, improvise, ¿o es que no sabe improvisar? ¿No le enseñaron a hacerlo en esas absurdas escuelas de actores?” (96).

Finalmente, el actor sale a actuar y su alegato final a favor del arte, de lo

sublime, de lo que nos puede salvar de la vulgaridad, es un desahogo y una defensa de la independencia del arte respecto del poder o de la tiranía de las masas³⁴⁸.

Sus palabras constituirán una muestra de teatro dentro del teatro, a pesar de que se dirige a la masa espectadora: “(*El Actor está en su sitio, en el escenario, ante un público, en el centro de su propio mundo. Con resolución, se subirá a la silla, respirará hondo y, después de una breve reverencia, se dirigirá a ese público que no vemos y que somos todos nosotros*)” (97). Las palabras del actor ponen de manifiesto sus auténticos pensamientos acerca del arte los cuales, podemos presumir, constituyen los de la autora. Así pues, esta actuación inserta constituiría una abismación del verdadero sentir de la obra. El discurso final del actor es una defensa de la superioridad del arte sobre la vida.

En primer lugar, comienza criticando la superficialidad y frivolidad del mundo contemporáneo, en cuya filosofía de vida prevalece la tiranía de la imagen, la obligación impuesta del hedonismo exacerbado para satisfacer las necesidades consumistas del capitalismo: “Señoras y señores: nos aconsejan que ejerzamos la frivolidad [...]. Que cultivemos el cuerpo como apolos clásicos pero dejando la inteligencia en la inactividad” (97). Se trata de una directa interpelación al público con voluntad de hacerles reflexionar acerca de su postura crítica frente al mundo: “Señoras y señores: hay que ponerse a tono. La verdad se ha hecho impopular y no interesa. ¿Para qué investigar sobre ella?” (98). La mentira se abre paso en nuestra realidad, en la que solo se permite una aparente felicidad porque los problemas o lo injusto incomoda y esto es lo que quiere evitar el director, que el actor incomode al público con su arenga: “Sólo es lícito reír, distraerse, olvidar... barnizarlo todo con el recurso de la más estúpida diversión, que hasta la muerte hemos frivolidado” (98).

El actor vuelve a invocar la participación del público: “Pero no se alarmen: no voy a exigirles ningún comportamiento extravagante. Ni ustedes son capaces de transformar nada ni yo tampoco” (98). Su increpación a la pasividad del público pretende sacarles una respuesta activa, un cambio en su actitud cuando abandonen el teatro:

Les interpretaré un monólogo divertido, picante, útil y posiblemente obsceno para suavizarles sus delicadas digestiones [...]. ¡Señoras y señores! ¡Mis amados siervos de la gleba que vais por donde os dicen y aclamáis a quienes os degradan! ¡Abracemos el camino de la falsedad! [...] Señoras y señores, mis felicitaciones: se ha

³⁴⁸ El sometimiento de los intelectuales al poder ya lo hemos visto en epígrafes anteriores refiriéndonos a obras como *El Nacional* (A. Boadella), *El cerco de Leningrado* (J. Sanchis Sinisterra) o *Céfiro agreste de olímpicos embates* (A. Miralles), por citar algunos ejemplos.

conseguido la paz universal de la basura, la armonía de lo abyecto [...]. Señoras y señores, ¡alegrémonos! La palabra, el gran triunfo del hombre, ya no vale [...]. A los que no vemos más allá de nuestras narices se nos ha quitado un gran peso de encima. Señoras y señores: ¡El Humanismo ha muerto! ¡Viva la barbarie! (99).

El fracaso, la impotencia, llega cuando el Director irrumpe, una vez finalizado el monólogo del Actor, y le desvela que ha estado actuando para un auditorio vacío: “(*Los aplausos del Director resuenan de forma patética, como un eco hiriente en mitad del espacio escénico*). / Actor: (*Mirando la sala*). ¡Vacía! ¿Cómo es posible? Estaba repleta cuando entré. / Director: Se equivoca eso fue lo que le dije. Está así desde el principio” (99-100).

El director y el actor de *Tiempo de ensayo* (1996), de Gerard Vázquez, también protagonizan diversas desavenencias que frustran el montaje teatral³⁴⁹. Esta obra consiste en los ensayos de una obra de teatro que nunca llega a representarse a causa de las continuas interrupciones ocasionadas por los puntos de vista enfrentados de ambos personajes.

Por tanto, la metateatralidad aquí, como en la obra anterior, aparece en forma de autorreferencia al mundo del teatro y también como teatro dentro del teatro en forma de ensayos. Estos comienzan, en cada uno de los siete cuadros, tras una discusión entre el actor y el director por el retraso del primero; a continuación, se representa el mismo fragmento de una versión del Génesis bíblico, en la que intervienen el narrador y Dios, cuyo intérprete, como si de una metáfora se tratara, nunca aparece. Sin embargo, estos ensayos son continuamente interrumpidos por la insubordinación del actor que, en ocasiones, adopta el papel de director dando indicaciones acerca de cómo ha de desarrollarse la representación.

El tema fundamental es el tópico barroco del *theatrum mundi*, por el que nuestra vida no es más que una representación teatral. Y tanto en la vida como en el teatro los ensayos sirven para poco, ya que todo está supeditado al aquí y ahora de la representación; no existen los ensayos, todo es improvisación. De este modo, la auténtica versión de la función de nuestra vida sería la que nunca se llega a representar, como esta obra que nunca llegará a ponerse en escena.

³⁴⁹ Gerard Vázquez (1959) es dramaturgo, guionista y director, formado con José Sanchis Sinisterra. En 1995 recibe el Premio SGAE de teatro por su obra *Cansalada cancel·lada*. Sus principales obras son: *Magma*, *Cançons d'Alabama* (1998), *El somriure del guanyador* (2001), *El retratista* (2004) y *Quid pro quo* (2004). *Parnaseo*. Universidad de Valencia <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Vazquez/Vazquez.html>> [Consultado: 22 de febrero de 2015]).

En esta línea de confusión teatro/vida que reproduce la relación escenario/sala y autoaludiendo, por tercera vez, a las malas relaciones personales en el mundo del teatro, nos encontramos con *La parte contratante* (1996), de Luis Araújo³⁵⁰, donde un autor y un actor pretenden poner en escena la obra del mismo nombre.

Como en *Tiempo de ensayo*, se trata de criticar la imposibilidad de representar a causa de los desencuentros entre los profesionales del teatro, de forma que la autorreferencialidad funcionaría como autocrítica hacia el propio mundo del teatro. Este está integrado por personajes como el autor, orgulloso de su texto y que, irónicamente, se llama Modesto Formato; el actor, como muchos de los que se critican en los textos metateatrales, afectado de la vanidad del artista, con cuyos deseos de ambición es imposible negociar. El choque entre estas dos personalidades es inevitable; así, por ejemplo, el autor se ve obligado a interrumpir la representación del monólogo ante la libertad que se toma el actor con el texto, circunstancia que aprovecha para quejarse de la situación de su colectivo.

Las referencias a la vida real aparecen en el hecho de que, en una escena, el actor admite llegar tarde porque viene de realizar otro trabajo en el mundo de la publicidad. Se trata de una circunstancia a la que se ven obligados muchos actores y actrices en la actualidad ante el gran índice de desempleo en el mundo del teatro.

Pero el mecanismo metateatral que anima esta obra es la implicación del público a través de interpelaciones que le requieren como elemento clave para la renovación del teatro. La falta de conexión del teatro con el público queda ilustrada con el monólogo que interpreta el actor, en el cual da vida a un hombre que espera a su amante, simbolizada en el público. A lo largo de este monólogo se repite la frase “Ella no vendrá”, que se refiere al público que no acudirá a los teatros hasta que los autores no se muestren más cercanos a los intereses de la masa espectadora:

Actor: ¡Mira la calle! ¡Mira el amasijo de jeringas y condones que ensartan vidrios rotos a tu paso bordeando las aceras! [...] Nunca vendrá, ¿me oyes?, porque sabe de sobra que ya no tienes nada que decirle. ¡Nada! (*Por el público*). Mírala, silenciosa, displicente, ¿crees que le atenaza la garganta tu escena de pasión? (34).

³⁵⁰ Luis Araújo (1956) es un autor formado en Francia y Canadá. Su gran éxito teatral y social fue *Vanzetti* (1993), una obra política con un “trasfondo de insatisfacción propia de los sistemas políticos en crisis” (Ragué-Arias, 1996, 237). En clave de humor, pero sin olvidar la vertiente crítica, escribe *La parte contratante* (1992), obra de la que nos ocupamos. Más recientemente ha obtenido gran éxito de público y crítica con *Kafka enamorado* (2013).

El actor modifica su monólogo a medida que va percibiendo determinadas reacciones de los espectadores, proceso que se observa a través de los pensamientos del actor: “Pens. Actor: Bien, tío, bien, por ahí... por ahí vas de puta madre... mira... ya no se remueven en las butacas...” (32).

En definitiva, se apunta a que este distanciamiento por parte de los espectadores está causado porque la dramaturgia ha decidido apartarse de los problemas reales que preocupan a la masa; de este modo, no sabemos cuál es *La parte contratante* que incumple su contrato, si los profesionales del teatro o el público.

1.4. Actrices

De divas y actrices acabadas - Monólogos de actrices cuya vida es un teatro - Actrices y pícaras del Siglo de Oro

Me ocuparé en este epígrafe de un grupo de obras protagonizadas por actrices retiradas o que piensan hacerlo, pero que, a pesar de ello, se resisten a asumir el fin de su carrera ofreciendo un espectáculo lamentable. La metateatralidad en este grupo funciona, así, en el plano del contenido, mostrando autorreferencias al propio mundo del teatro, las luchas de egos de las actrices y sus vidas detrás del escenario. En última instancia, la vida real interfiere en la escena equiparando ambos escenarios con el tópico barroco del *theatrum mundi*, según el cual la vanidad del mundo real puede equipararse con la falsedad del teatro. Entre estas obras protagonizadas por actrices mencionaré *E.R.* (1995), de J.M. Benet i Jornet; *Interpretación* (1999), de María José Ragué-Arias; y *María Dubrovská* (1986), de Juan Polo Barrena.

E.R. (1995), de Josep Maria Benet i Jornet, contiene todos estos elementos que acabo de mencionar³⁵¹. Una joven alumna (la Muchacha) de la Escuela de Arte Dramático pretende superar un *casting* encarnando el personaje de la mítica actriz Empar Ribera. Para ello, decide investigar sobre su figura y entrevista a tres antiguas alumnas de la maestra, a través de cuyos recuerdos se ponen en evidencia las luchas de celos por conseguir el favor de la profesora, así como sus frustraciones actuales derivadas de la imposibilidad de su dedicación al teatro, tal y como ellas lo habían concebido. La repentina muerte de una de ellas, María, a causa de una enfermedad, será el revulsivo que enfrentará a las otras dos actrices, Assumpta y Gloria, con la soledad que les ha procurado la fama.

La metateatralidad referida al mundo del teatro vamos a descubrirla bajo el personaje, enigmático y misterioso –como el título–, de *E.R.*, que esconde el nombre de la profesora de arte dramático, Empar Rivera, cuyos métodos de enseñanza provocan la rivalidad y el enfrentamiento de cuatro de sus alumnas más queridas. El endiosamiento de esta, descrita como una afamada y gran actriz, envuelve en un halo de misterio todas

³⁵¹ Josep Maria Benet i Jornet (1940) es dramaturgo y guionista, que se dio a conocer en 1963 cuando consiguió el premio Josep Maria de Segarra por *Una vella coneguda olor*. Esta vertiente realista gira hacia lo simbólico con *La desaparición de Wendy* (1973). La obra que nos ocupa, *E. R.*, fue estrenada en el Teatre Lliure (1994) y llevada al cine por Ventura Pons (*Actrices*, 1996). Más recientemente ha escrito *Dones que ballen* (2010) y *Com dir-ho?* (2013), entre otras. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro (1995), el Premio Max de Honor (2010) y el Premio de Honor de les Lletres Catalanes (2013) (*Associació d'Escriptors En Llengua Catalana* [Consultado: 17 de febrero de 2015]).

sus acciones, hasta el punto de aludir veladamente a su culpabilidad en la muerte de una de sus pupilas, en circunstancias todavía por esclarecer.

Las tres actrices ilustran varios ámbitos del mundo del espectáculo relacionado con la interpretación: Gloria, el teatro; María, el cine; y Assumpta, la televisión. Cada una de ellas representa el mismo pasaje del clásico *Ifigenia en Aúlida*, pero sus actuaciones son diferentes, ya que aparecen contaminadas de sus vivencias personales. Se produce, de este modo, la interferencia entre la vida real y la ficticia. Para Gloria, Ifigenia es una heroína dignificada por su propio sacrificio, así que su interpretación revela su personalidad de mártir y diva. Assumpta considera el sacrificio de Ifigenia como una obligación y sigue confiando “en el teatro como arma política”³⁵². María, la actriz de doblaje, ofrece una visión más objetiva, ya que, para ella, la frontera vida/teatro es evidente. Para estas actrices está clara la equiparación del teatro con la vida, lo que nos remite al tópico del *theatrum mundi*: “Dicen que el teatro es una parábola de la vida, pero en realidad no hay nada en la vida que no sea una parábola de la vida” (48), de manera que la interpretación que realiza cada una de las actrices de *Ifigenia* se constituye en una abismación que nos devuelve la verdadera personalidad de estos personajes.

Otras dos actrices, Gloria y Fina, ilustran, del mismo modo, el conflicto de la confluencia entre vida y teatro, en *Interpretación* (1999), de M.^a José Ragué-Arias³⁵³. Gloria y Fina se enfrentan a Aníbal y Alfredo, productor y director teatral, respectivamente, quienes defienden una concepción comercial del teatro complaciente con los gustos del público, por lo que convierten a estas dos actrices en las divas objeto de deseo que la audiencia necesita idealizar. Gloria y Fina, ilusionadas por alcanzar la fama, vinculan su vida profesional con la sentimental y se dejan manipular por estos dos hombres con los que, finalmente, rompen y de los que se deshacen simbólicamente.

Gloria desea realizar un proyecto de teatro más independiente poniendo en escena una obra de la argentina Griselda Gambaro, la cual, en manos del productor Aníbal, se vuelve a convertir en un montaje comercial. Aníbal, desvirtuando el sentido de las obras de la autora argentina, pide a Gloria que se desnude en el escenario,

³⁵² Josep Maria Benet i Jornet, *E.R.*, Madrid: SGAE, 1995, p. 48. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

³⁵³ María José Ragué-Arias (1941) es investigadora, crítica y autora teatral. Como dramaturga, muestra predilección por las versiones de mitos clásicos, como se puede ver en *Clitemnestra* (1986) y *Lagartijas, gaviotas y mariposas* (1991), esta última sobre el mito de Fedra; por otro lado, *Sorpresa* (1995) e *Interpretación* (1999) tratan el tema de la difícil vida de las actrices.

requerimiento que hace que la actriz abandone. Fina la sustituirá, pero se repetirá la historia de dependencia emocional y artística. Del mismo modo que su antecesora, Fina deseará ejercer su independencia como actriz y el choque con Alfredo en lo que se refiere a su postura ante un teatro complaciente con el público provocará su abandono. Finalmente, las dos actrices deciden trabajar juntas en un montaje compuesto por monólogos de autoras españolas, para el que no cuentan con presupuesto; no obstante, reciben la conciliadora visita de los fantasmas de Alfredo y Aníbal, pero ellas los matan en un gesto simbólico de ruptura con la dependencia emocional y artística.

El metateatro está representado, por tanto, por el discurso autorreferencial sobre el mundo del teatro, concretamente en el conflicto entre estas actrices y sus directores por las diferentes concepciones de lo que significa el hecho escénico. Las posturas de estos profesionales van desde el total sometimiento al gusto del público de los personajes masculinos hasta el deseo por ejercer la libertad creadora de las actrices Gloria y Fina.

Otros procedimientos metateatrales derivados de esta autoalusión hacia el mundo del espectáculo son la confusión entre vida real y teatro. Gloria y Fina vinculan su profesión a la relación sentimental con su productor o director, con los que, además, mantienen diálogos ficticios donde se desahogan y manifiestan sus verdaderas preocupaciones artísticas. Estas conversaciones fingidas, a su vez, pueden ser consideradas una muestra de teatro dentro del teatro con función abismante, dado que desvelan los verdaderos intereses y preocupaciones de estas actrices.

Relacionada con *Interpretación*, está *La actriz* (1990), de Carmen Resino, que también guarda paralelismos con otras obras de este epígrafe como *El camerino* (M. Medina Vicario), porque trata de una actriz de cine en cuya vida profesional interfiere la profesional y viceversa; y con *María Dubrovská, primera actriz* (J. Polo Barrera), aunque en esta es la protagonista la que humilla a su representante y compañero, mientras que en *La actriz*, como en el resto, es la protagonista femenina la que sucumbe a las intrigas y engaños de su compañero masculino en la vida y en la profesión.

La actriz de cine y su mánager mantienen un enfrentamiento porque la primera se niega a aceptar el último proyecto que su representante ha firmado para ella. La protagonista está harta de representar papeles de mito erótico y aspira a convertirse en una verdadera actriz. El mánager va minando su autoestima a lo largo de la conversación para que ella, totalmente humillada, vuelva bajo la protección de este hombre con evidentes intenciones amorosas y económicas sobre ella. El final es la

claudicación de la actriz, como en *Ultimar detalles*, una especie de tranquila complacencia en la infelicidad³⁵⁴.

El metateatro en forma de autorreferencia al mundo del cine nos transmite la historia fracasada de este personaje femenino, sus frustraciones y debilidades, tema frecuente en la dramaturgia de Resino. Esta autoalusión surge porque los protagonistas son una actriz “de Hollywood”³⁵⁵ y su mánager, es decir, profesionales relacionados con el mundo del espectáculo, en este caso, concretamente, con el cine. La acción comienza cuando el representante entra en el salón donde languidece la actriz y le conmina a guardar su figura para poder conseguir el papel: “Si sigues comiendo de esa manera tan exagerada no te darán el papel” (51). El mánager abusa de ella verbalmente humillándola y haciéndole creer que él es el auténtico hacedor de su éxito: “Eres una ingrata: he hecho de ti una estrella y ahora, como represalia, te hinchas a bombones” (52).

Su conversación autorreferencial versa fundamentalmente sobre el guión en el cual se presenta a la actriz como mero objeto decorativo, hacia lo que ella muestra su repulsa: “De un tiempo a esta parte, no me dan otro tipo de guiones [...] ¿Y qué demonios dice el guión aparte de que no salga del cuarto?” (52-3). El conflicto dramático estriba en la oposición de la actriz a aprenderse el guión ante las manipulaciones de su representante para intentar convencerla: “Mánager: (*Con severidad*). Bueno, ya basta: tienes que aprenderte ese guión. / Actriz: Ya te he dicho que no me interesa. / Mánager: (*Más suave*). Pero, ¡*darling!*!, si está firmado el contrato... (54). Y es que el guión, como dice la actriz, realmente parece “insulso” (54):

Mánager: El papel es magnífico, ¿quieres que te lea el principio? Así sólo tendrías que leerte lo de en medio, porque finaliza lo mismo que empieza y lo otro es un compendio entre el principio y el final. En unas horas, es tuyo. Además, casi todo lo hablan los galanes (56).

En medio de este panorama artístico, que bien puede significar una crítica al cine comercial y a la repetición constante de los mismos patrones y estereotipos, la actriz se

³⁵⁴ En esta obra, como constante en la obra de la dramaturga, se trata el tema del fracaso personal y la frustración ante la imposibilidad de alcanzar las propias aspiraciones: “En todas las piezas, desde *La sed* hasta *Auditorio*, pasando por *La actriz* o *Diálogos imposibles*, con sus distintos enfoques y plasmaciones estéticas, está presente el denominador común de la frustración, del ser como fracaso” (Resino, 1990, 7).

³⁵⁵ Carmen Resino, *La actriz* (en *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1990, pp. 49-60, p. 50. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

resiste a leer el guión puesto que anula sus capacidades, de forma que inicia una rebelión frente a su representante: “Actriz: (*Yendo furiosa de un lado para otro*). ¡Estoy harta de guiones y de títulos insulsos! ¡Quiero ser actriz! [...] ¡Actriz o nada! [...] ¡Sé que tengo madera!” (54). El mánager, ante esta confrontación, decide atacarla minusvalorando su condición de intérprete: “Mánager: A los productores eso les importa poco. Es más fácil fijarse en tus piernas y en todo lo demás que en tu madera...” (54). Y como estrategia para seguir minando la moral de la actriz, el mánager le ataca con el tópico de la vida disoluta de las actrices –motivo relacionado con la marginalidad de actores y actrices–. Para ello, aunque no es verdad que la actriz tenga una divertida vida sentimental, el mánager se ha encargado de inventarla para contribuir al mito erótico: “Y tu vida privada no es la más acorde con interpretar a una santa [...]. Todas las estrellas tienen su leyenda: es algo así como su luz propia. Y yo he trabajado muy ardorosamente la tuya como para que la hundas ahora por un papel de más o menos” (57).

Finalmente, el mánager consigue engañar a la actriz haciéndole creer que, más adelante, cuando sea más mayor y no pueda continuar su papel de mito erótico, podrá ser actriz de verdad, lo cual supone también una autocrítica hacia el superficial y frívolo mundo del espectáculo: “Actriz: (*Con vocecita*). Entonces, ¿no podré hacer nunca el Hamlet ni encarnar a Santa Teresa? / Mánager: Cuando pasen unos añitos, amor” (58).

Como forma definitiva de ilustrar el dominio que el representante ejerce sobre la actriz, tiene lugar un momento de teatro dentro del teatro en el que la intérprete desempeña un papel interpuesto al suyo bajo las órdenes del hombre, convertido ahora en personaje-dramaturgo:

(*Alargándola un cigarrillo*). Toma, cógelo lo más masculinamente posible... piensa que eres un hombre del oeste y que vas a sacar de un momento a otro la pistola... (*Ella va haciendo todo, pero como una chica de saloon la mar de sexy. Él deniega con la cabeza*). Inténtalo: pon una actitud más recia... menos, ¡ya me entiendes! Vamos, da la vuelta... (59).

El mánager da directrices para que la actriz desarrolle el papel que le ha encomendado, actúa, por tanto, de director de escena, un nuevo rol con el que deja patente su absoluto dominio sobre la voluntad de la actriz. La representación inserta nos descubre que la verdadera intención del mánager es hacerle creer a la actriz que no puede desempeñar otro papel que el de chica sexi, para el que ha sido entrenada desde siempre: “Actriz: [...] ¡Desde que llegué aquí me hicieron moverme, coger los

cigarrillos y hablar de una manera determinada. Tú mismo te empeñaste [...]. ‘A ver, enséñeme las piernas, camine, muévase... con sexy, señorita’”, 60).

Tras esta demostración por parte del mánager de que la actriz depende totalmente de él, esta claudica y accede a leer el guión. El final, como en *Ultimar detalles*, es una amarga resignación: “Actriz: ¿Quieres que leamos el guión? Como ya veo que hoy por hoy no puedo otra cosa...” (60). El mánager, que ya ha conseguido sus aspiraciones económicas y profesionales, pretenderá ahora que la actriz ceda ante sus requerimientos amorosos:

Manager: (*Coge el guión y lo lanza lejos. Se acerca más a ella*). [...] Te preguntaba antes si no puedo sustituir a tu chico de Kansas...

Actriz: [...] ¡Qué le vamos a hacer! Como hoy por hoy...

Mánager: Me encanta que te muestres tan razonable... (*Abrazándola como en cinemascopio*). Harás carrera, *darling* (60).

Con el mismo componente autorreferencial al mundo del teatro, aunque sin el significado reivindicativo, nos encontramos el declive de otra gran actriz en *María Dubrovská, primera actriz* (1986), de Juan Polo Barrena³⁵⁶.

El texto teatraliza la relación desgastada entre María Dubrovská, primera actriz, y Ramón, su marido y representante. María ha sido una gran actriz y ha triunfado, ha conocido las mieles de la fama y el éxito, siempre acompañada por su fiel Ramón. Ahora cree que ha llegado el momento de abandonar su carrera y la soledad que sobreviene a la pareja se representa en un conflicto continuo entre ambos. Los diálogos conforman, por tanto, una permanente lucha de poder entre el matrimonio que, a través de sus juegos consistentes en teatralizaciones, saca a la luz la verdadera naturaleza tóxica de su relación.

La metateatralidad presente en la autorreferencia al mundo del teatro, el papel dentro del papel al estilo de Jean Genet y las alusiones al público, va destinada a procurar la participación de la audiencia espectadora.

Por un lado, la metateatralidad aparece en forma de autorreferencia al mundo del teatro, puesto que la protagonista es una actriz caracterizada por el divismo. María no puede dejar de depender del endiosamiento que los demás han construido para ella: “María Dubrovská, desde las alturas de su arte [...] cae en la abyección y la angustia de

³⁵⁶ Juan Polo Barrena (1936-2005), de formación en leyes e interesado por las letras, si bien ha compuesto algunas novelas y cuentos, es en el teatro donde ha cosechado sus mayores éxitos, entre los que destacan *La delicada y exquisita desaparición de un hombre* (1978), *La muerte de Brunelda* (1982) e *Invitado de honor* (2000) <<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/aat/polo/>> [Consultado: 18 de febrero de 2015].

una soledad tristemente compartida”³⁵⁷. Su fama depende del público y de esta tensión es de la que quiere desprenderse María: “Pero yo me aburro, Ramón, cada día más. A todas horas pendiente de lo que opina el público” (11). Esta dependencia de los espectadores es lo que Ramón considera inherente a la profesión: “Los artistas no tienen vida propia, no les pertenece. Siempre se ha dicho. Se deben a los espectadores, los que les dan y quitan la gloria” (11).

Ramón, por otra parte, ofrece testimonios de la gestión y manejos de representante de una artista tan principal: “He convencido a los empresarios, se han rendido. Te ofrecen unas condiciones magníficas. Como nunca las habíamos soñado” (10). Pero María está dispuesta a abandonar definitivamente: “Ya te he dicho que no pienso volver a actuar” (10). Ramón se opone a la decisión de María de dejar los escenarios y, en estas discusiones, se deja ver la referencia a las estructuras de poder que gobiernan el mundo del espectáculo:

Ramón: Pero cómo vas a retirarte ahora... Cuando el Consejo de Ministros te otorga la Medalla de Oro de Bellas Artes. El Rey ya ha concedido audiencia para felicitarte [...].

[...]

María: [...] Es imposible, Ramón, abandono. He dejado de ser actriz (18).

En la *dramatis personae* se especifica que María ha decidido dejar las tablas, pero que seguirá actuando en su vida privada: “Decide que actuará para un solo espectador, único y eterno, entregado y babeante” (1). Su vida conyugal se convierte, así, en una prolongación de la vida en el escenario, en una continua obra de teatro: “El teatro llega a ser universal e íntimo. Y cada acto de la vida es una representación” (1).

Esta correlación entre la vida y el escenario, o el *theatrum mundi*, es evidente porque los personajes se muestran autoconscientes de estar representando un papel: “Ramón: Todo lo que hay a tu alrededor es un escenario, ¿verdad?... Representas todos los minutos del día. No sabes lo que son sentimientos” (12). Ramón, realmente, le está echando en cara su falsedad que en el escenario es una virtud, pero en la vida real está fuera de lugar: “No sé por qué será que todo lo que hablas me suena a falso. Todo es mentira” (36).

La vida cotidiana de esta pareja sumida en un torbellino de continuos conflictos, luchas de poder y humillaciones mutuas aparece teatralizada. Cada cónyuge representa

³⁵⁷ Juan Polo Barrera, *María Dubrovská, primera actriz*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 1 (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

sucesivos papeles conformando un teatro dentro del teatro en el que los personajes muestran su conciencia de estar representando delante de un público, como muestran las continuas alusiones a este.

El papel más representativo de María es el de directora de escena –o personaje-dramaturga, según terminología de L. Abel–. María da continuamente directrices a Ramón acerca de cómo debe actuar: “Más alto, con voz de trueno. Canta, recítalo, que se conmuevan las piedras [...]. No, así no... pero ¿qué haces?” (4).

El teatro en el teatro es evidente en muchas ocasiones. María y Ramón se disfrazan en varios momentos y encarnan a diferentes personajes: “María: [...] ¡Dije que te vistieras de obrero!” (29). A continuación, María, como directora de escena, da paso a la representación dentro de la representación: “Empecemos. (*Coge un periódico y se sienta en la mecedora, parece enfrascarse en su lectura*). Sal un momento y vuelve a entrar. Vienes del trabajo, hecho polvo” (29).

La conciencia de estar representando se pone de manifiesto cuando, por ejemplo, María declara que sus discusiones no son realidad: “Para qué volver a la realidad. Con lo bien que lo pasamos insultándonos” (39). O realizan comentarios acerca del desarrollo de la acción que se convierten en autorreferencias al propio proceso de representación teatral: “María: (*Refunfuñando*). Está bien, representaré el papel de mujer castigada” (49). Se trata de actuar, de representar un papel, de jugar al teatro: “Ramón: [...] ¿Qué vamos a hacer ahora? / María: (*Cruel*). Seguir jugando” (62).

Esta autoconciencia de estar actuando se realiza con la complicidad del público: “Ramón: (*Al público*). [...] La representación continúa... ¡Ah! Y no se olviden de animarnos... [...] (*Dirigiéndose a María*). ¿De qué me visto ahora? Ya no hay más trapos” (64). Por otro lado, María reniega del público al que casi considera un tirano de quien depende su vida:

Ramón: El público te adora.

María: (*Furiosa*). ¡Esos salvajes! Vociferan, gritan, aplauden como eso, como salvajes. No, no me adoran... Desean destrozar, hacerme jirones el cuerpo, a dentelladas. Ellos sí que me odian (23).

Ramón llega a dirigirse directamente a la masa espectadora, haciéndolos partícipes de la acción para devolverles la reflexión acerca de si en la vida real somos libres o también alguien dirige nuestros actos y pensamientos:

Ramón: (*Al público* [...]). Siempre hay alguien en el mundo que se empeña en hacernos hablar palabras carentes de sentido... [...]. Cuando no cabe duda de que lo

mejor que nos podría ocurrir es que nos dejaran salir corriendo por el patio de butacas..., para sumergirnos en la noche y desaparecer en los vientos de la oscuridad.

Seguramente, os empieza a cansar tanta retórica... Es eso lo que estáis pensando en este mismo momento, ¿no es cierto?... No es mi culpa [...]. Pero siempre hay alguien que se empeña en que permanezcamos de pie, en el escenario, abusando de vuestra paciencia, durante dos interminables horas (42).

Aunque Ramón, más adelante, le ruega al público algo de empatía: “Espero que no nos odien ustedes tanto como merecemos” (63). El final también está desarrollado en absoluta complicidad con el público y con su comportamiento tradicional de acercamiento a un concepto de arte acabado, realista, burgués, reconfortante: “María: ¡Hay que hacer teatro a la europea! ¡De testimonio! ¡Naturalista! ¡Con moraleja!... Los espectadores quieren saber a qué atenerse. No podemos dejarles sin final...” (93).

Existe otro grupo de obras, también está protagonizado por actrices, en las cuales la forma dramática de expresión elegida es el monólogo. Así, nos encontramos con los soliloquios de: *La Tirana* (1982), de Domingo Miras; *Ultimar detalles* (1984) y *La bella Margarita* (1990), de Carmen Resino; *Carmen Privatta* (1995), de Luis Araújo, *Bel la Bella* (2013), de Antonia Bueno; *El camerino* (1983), de Miguel Medina Vicario; y *Lola, la divina*, de Manuel Martínez Mediero.

La Tirana (1982), de Domingo Miras³⁵⁸, es el monólogo de una famosa actriz que se encuentra al final de su carrera, pero se resiste a abandonar las tablas. Esta obra, estrenada en 2001, aunque escrita a principios de los ochenta, forma parte de un grupo de piezas breves cuyo componente fundamental es la metateatralidad.

La obra consiste en el monólogo de la actriz María del Rosario Fernández, La Tirana, que se encuentra en su camerino adonde ha ido a refugiarse tras sufrir un desvanecimiento durante la representación de *Asdrúbal*, de Luciano Francisco de Comella. Este escritor, el resto de personajes que se mencionan e incluso la propia protagonista son figuras históricas, de ahí que la autorreferencialidad metateatral sea el factor de composición de esta pieza. La alusión a la realidad histórica funciona como analogía con el momento real de la composición de la obra:

³⁵⁸ Domingo Miras (1934) inicia su trayectoria en los setenta, por tanto, pertenece al *nuevo teatro*. Se decanta por la tragedia contemporánea de tipo histórico, recreando mitos clásicos. En 1973 escribe *La Saturna*, con la idea de recuperar el pasado histórico y lingüístico español. En la línea histórica que siempre predominará en su teatro se encuentran *De San Pascual a San Gil* (1974), *Las brujas de Barahona* (1979) o *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1980), con “personajes extraídos de la historia de la heterodoxia española” (2004, 44). Destacable es *La Monja Alférez* (1987), por su interés en los personajes femeninos. Sus textos más recientes siguen rescatando personajes marginales de la historia de España: *El libro de Salomón* (1994), *Aurora* (1999), *Alonso. A la sombra del Quijote* (1998) y *Dos monjas* (2003), que reproduce un supuesto encuentro entre Calderón y las hijas de Lope y Cervantes.

Forma *La Tirana* [...] un conjunto sobre el teatro de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX mediante el que el pasado se proyecta sobre el presente para hablar de la realidad teatral y de los actores de ayer, de la situación de éstos en la actualidad de la escritura del texto, y, en un nivel más profundo, de la debilidad humana y del deseo de su superación³⁵⁹.

La Tirana monologa en su camerino en un momento de máxima tensión: ha tenido que abandonar en medio de la representación porque se ha desmayado en el escenario y ahora, recluida en su pequeño espacio, ha de decidir si continuar o no con la función mientras la esperan el autor, el empresario y el público. A lo largo del monólogo nos enteramos de que M.^a del Rosario verdaderamente está muy enferma y que debería haber dejado los escenarios para dedicarse a descansar y recuperarse de su enfermedad. Sin embargo, su deseo de actuar y de permanecer en el escenario le impiden retirarse, produciéndose así un gran debate interno del que surgen otros conflictos enterrados.

En este monólogo conocemos muchos datos sobre el teatro y los dramaturgos de la época en que está inspirada la pieza³⁶⁰, así como las opiniones sobre el corrompido mundo del espectáculo y los deseos y frustraciones de actores y actrices, sentimientos universales y que bien podrían referirse, por analogía, al mundo teatral contemporáneo.

En primer lugar, conocemos la crítica de la propia actriz al autor de la obra cuya representación ha interrumpido: Luciano Francisco Comella, figura del teatro neoclásico español, autor, de entre otros muchos textos, de este *Asdrúbal* frustrado por el desvanecimiento de M.^a del Rosario. Esta se expresa así contra el autor: “¡Su obra es un horror! ¿Se entera? ¡Un engendro, para que lo sepa! ¡Vuelva usted a su oficio de secretario y deje en paz al teatro, no lo destruya más con esos endriagos que salen de su pluma! [...] ¡Es usted el oprobio de los escritores dramáticos, es usted una vergüenza nacional!” (212). Se trata de una opinión que, parece, comparten los otros intelectuales ilustrados de la época: “Tienen razón los ilustrados cuando dicen que ese hombre es un desastre... y cuando añaden que yo soy una burra por representar las comedias de semejante mastuerzo” (216).

Su odio es más bien frustración, como averiguamos más adelante, por haber abandonado el patrocinio o amparo de Leandro Fernández de Moratín a favor de un teatro nacional representado por Comella. Conocemos, así, las rivalidades artísticas entre los autores y las polémicas literarias. La Tirana habla de un pasado exitoso en el

³⁵⁹ Virtudes Serrano en la Introducción a Domingo Miras, *La Tirana* (en *Teatro breve entre dos siglos*), Madrid: Cátedra, 2004, pp. 209-20, p. 83. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

³⁶⁰ Se conecta así con la idea de M. Schmeling (*Cfr.* Primera parte) acerca de las obras metateatrales que configuran una historia del teatro dramatizada.

que Moratín escribía para ella, pero después la actriz decidió defender el teatro nacional, ya que el citado autor le había dicho: “Considera que eres la diosa de nuestra escena, y que tienes en tus manos la regeneración del teatro español” (217). Con semejante misión, la Tirana se entregó a la defensa del teatro nacional, con Comella, pero no resultó bien y le valió el desprecio de su amado Moratín, lo que este le echa en cara ahora, como interlocutor invisible: “Entonces me tenías colocadita en las niñas de tus ojos [...] pero cuando empecé a hacer dramas españoles torciste el gesto, sí, desde el principio te molestó, y después saqué a Comella” (217)³⁶¹.

Sin embargo, Rosario defiende una atención especial al teatro español, aseveraciones que suenan sospechosamente a una reivindicación sobre el siglo XX y XXI. Rosario echa en cara a Moratín que no escuchara sus ideas, “aunque fuesen tan claras con la necesidad de que tengamos nuestro propio teatro sacado de nuestra propia tradición, ayudar a que aparezcan escritores de aquí que devuelvan al teatro español la importancia que tuvo” (217).

En segundo lugar, como es tópico en las obras que tratan sobre el mundo del teatro, se produce una feroz crítica contra sus profesionales, a quienes se culpa de la crisis del mismo. El defecto más corruptor es la envidia: “Cuánta bajeza, qué gente más ruin, todos son lo mismo, basta que una esté arriba para que los envidiosos le minen la tierra bajo los pies, a ver si la derriban [...]. Ahí os quedáis con vuestras miserias, vuestros chismorreos y vuestra sangre podrida” (215).

Pero M.^a del Rosario no puede dejar el teatro. La Tirana, en su monólogo, se debate entre su deseo de seguir en los escenarios y la realidad de su inevitable retirada. Como en otras obras que consisten en monólogos de divas de la escena, a la Tirana le resulta imposible renunciar a su carrera, asumir el fin de la misma: “Los médicos dicen que si me retiro del teatro puedo curarme, así que si me retiro ahora y vuelvo cuando esté curada... dentro de unos años, no sé cuantos... Pero qué estoy diciendo, volvería hecha una vieja... No, no puedo pensar en eso, si me retiro es para siempre... Nada de retirarme, lo que tengo que hacer es trabajar menos” (214). En este fragmento se aprecia que la característica definitoria del monólogo de la Tirana es su evidente contradicción interna y su indecisión, así como su incapacidad para tomar una decisión adecuada, dado su delicado estado de salud. Estos cambios sucesivos y contradictorios de opinión

³⁶¹ En este sentido me parece curioso resaltar el humor que aparece en la tergiversación de los títulos de ciertas obras que hace M.^a Rosario, fruto de su incultura o también de la deliberada oscuridad de los textos teatrales: “Como cuando hice la *Celmira* o la *Hipermenestra*...”, por *Clitemnestra*.

se observan hasta el final de la obra: “No trabajaré más, ni poco, ni mucho, ni nada, lo primero es vivir [...] ya le he dado al teatro más de lo que merece, se acabó [...] ¿Que si puedo hacer la función? No sé... quizá sí, si no se repite lo de ponerme peor... [...] No... (*Entre toses*). No puedo... salir... a escena... No, no. No saldré ya... ni hoy, ni nunca... Está decidido” (220).

Quien no se resigna es la artista Lunarcitos, en *Ultimar detalles* (1984), de Carmen Resino³⁶². Escrita en 1970 y estrenada en 1984, es una pieza de teatro sobre el mundo del teatro que, como las anteriores, trata de una artista femenina en el declive de su carrera, lo cual conecta con los temas que la dramaturga trata en su teatro breve: “El fracaso de los deseos y las aspiraciones, la soledad y la incomunicabilidad entre los individuos; la rotunda y desesperanzada tragedia del ser”³⁶³.

Lunarcitos, una vieja gloria del mundo del espectáculo, se niega a dejar las tablas a pesar de su madurez. Es requerida en matrimonio por un galán, el señor Rueda, quien, como condición para la sagrada unión, le exige un cambio drástico de vida: dejar de frecuentar el mundo del espectáculo y, como consecuencia, a las amistades relacionadas con este, así como otros hábitos *perniciosos* derivados de esta forma de vida, como fumar o beber. Se trata de los tópicos asociados a la vida disoluta de los profesionales del espectáculo, motivos recurrentes que pueden vincularse con símbolos de la libertad o con cierto revulsivo contra la encorsetada vida burguesa.

En este punto no me parece descabellado relacionar esta pieza con *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, donde el pacato Dionisio, la noche antes de su boda, es visitado por su suegro, quien le advierte de los peligros de su vida *bohemia*: “¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío! Toda mi familia ha tomado siempre huevos fritos para desayunar... Sólo los bohemios toman café con leche y pan con manteca”. Como en aquella ocasión, las recomendaciones del

³⁶² Carmen Resino (1941) publica su primera obra en 1968, *El Presidente*, iniciadora de una serie de textos relacionados con la historia y con los personajes que ostentan el poder, dentro de las que pueden inscribirse *El oculto enemigo del profesor Schneider* (1991) y *Los eróticos sueños de María Tudor* (1992). Otro asunto recurrente en sus obras es la condición de las mujeres en la sociedad actual, su dignificación y la lucha contra el estereotipo impuesto durante años. A esta línea pertenecerían *Ultimar detalles* (1984) o *¡Arriba la Paqui!* (2007). Su preocupación por los temas femeninos le llevan a dirigir, en 1986, la Asociación de Dramaturgas, participando así del llamado renacer de la dramaturgia femenina. Los problemas del teatro sería la tercera de sus preocupaciones teatrales que materializa en *La recepción* (1994), *La actriz* (1991) y *Auditorio* (1991). La comedia también es un género que ha cultivado, aunque de esta no están exentos los conflictos humanos o existenciales; es el caso de *Pop y patatas fritas* (1991). Se pueden obtener más datos acerca de la autora y su obra en su página: CARMEN RESINO <<http://www.carmenresino.com/index.html>> [Consultada: 20 de septiembre de 2014].

³⁶³ Virtudes Serrano en Introducción a *Ultimar detalles*, de Carmen Resino (en *Teatro breve entre dos siglos*, 2004, 81).

señor Rueda caen en estos tópicos de la vida burguesa: “Nada de frecuentar antiguas amistades. El teatro y ese mundillo fétido, como si nunca hubieran existido [...]. Nada de salidas nocturnas [...]. No me gusta su forma de arreglarse, ni de peinarse, ni de moverse”³⁶⁴.

Al principio, Lunarcitos se muestra encantada de aceptar las exigencias de su futuro marido deseando como está de dejar el mundo del espectáculo ante las continuas críticas por parte de sus compañeras: “¡A ver cuándo se jubila, Lunarcitos, que hay que moverse más...!” (170). Sin embargo, descubrimos que esta vieja artista realmente, en su subconsciente, no desea abandonar su vida: el galán le pide, como otra más de sus exigencias, que abandone a su hijo, a lo que Lunarcitos se niega, con la consiguiente ruptura del compromiso.

En el monólogo final averiguamos que se trata de una excusa inconsciente: en realidad no existe una relación con su hijo Pablo, que es mayor, tiene su propia vida y ha rechazado, de manera explícita, todo contacto con su madre: “Pero, claro, la culpa es mía que no quiero reconocer que ha crecido [...] que se ha casado [...] que no me quiere, que le importo un pepino y hasta se avergüenza” (178).

Su resignación final (“¡Pensó que era un niño mi Pablo! Eso quiere decir que no me ve tan vieja...”, 178) o su imposibilidad para aceptar el fin de su carrera, su renuncia a dejar su forma de vida, configura un final amargo de resistencia a asumir el fracaso.

El final también resulta mihuriano porque queda un resquicio de amarga ilusión cuando Lunarcitos termina bailando: “¡Facilísimo! (*Coge la botella y empina*). [...] (*Nuevos pasos de baile*). No está mal, no está nada mal... ¡y mientras el cuerpo aguante!” (179). Lunarcitos está feliz, satisfecha de haber podido salvar “una parcela íntima de su libertad” (Serrano, 2004, 81). Este aspecto contribuye a dignificar a la protagonista, característica que contrasta con el resto de obras que tratan del declive de viejas glorias del espectáculo, tratadas con patetismo:

En la construcción del personaje de la protagonista de la obra seleccionada, se percibe además la siempre declarada intención de su autora de dignificar a sus personajes femeninos y de contribuir a través de su escritura, a modificar el canon que rige los destinos de la mujer en la sociedad (2004, 81).

Excepcionalmente, encontramos el monólogo de un actor sobre su pareja, otra actriz diva, como las precedentes, que, aunque muerta, sigue martirizándole su

³⁶⁴ Carmen Resino, *Ultimar detalles*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 167-79, p. 173. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

existencia. Me refiero a *La bella Margarita* (1990), también de Carmen Resino, otra pieza metateatral breve, con autorreferencia hacia el mundo del teatro.

El actor ha tenido que renunciar a su carrera de actor de éxito a causa de los problemas que le ocasionaban con su pareja, Margarita, sus múltiples infidelidades, por lo que se muestra deprimido y frustrado³⁶⁵. Margarita está muerta, pero su espíritu parece continuar asediando al actor a través de su gata. Según el testamento de la difunta, para que el actor pueda heredar su fortuna, ha de cuidar a esta gata, también llamada Margarita, hasta que esta muera por causas naturales –para certificar lo cual, Margarita habrá de ser sometida a una autopsia–³⁶⁶. Margarita, la gata, parece comportarse de la misma manera que su ama, impidiendo que el actor pueda salir de casa y dedicarse a su trabajo, puesto que requiere continuamente su atención³⁶⁷. Esta existencia patética, el fracaso individual –tema constante en el metateatro breve de esta dramaturga–, es la que se nos va desvelando a medida que nos adentramos en este monólogo metateatral.

La autorreferencialidad al mundo del teatro es el trasfondo sobre el que se sustenta el tema del fracaso y la resignación de esta pieza breve. La autoalusión al mundo del espectáculo comienza con la descripción del decorado como si de un camerino se tratara: “*Un dormitorio desordenado [...] sobre una cómoda con espejo, botes de maquillaje y objetos de caracterización*” (77). Este falso camerino está habitado, claro está, por un actor: “*Enseguida entrará en escena el Actor, un hombre de unos cuarenta años*” (77). De este modo, las alusiones al mundo del teatro, a la ajetreada vida de actores y actrices, son recurrentes: “Es un continuo acto de emergencia esto de ir de un lado para otro... parece uno el péndulo de un reloj: de pronto en Londres, ¡tic!, a los dos días en París, ¡tac!... unas veces recitando a Shakespeare, otras a Molière... pero, ¿qué puede hacer un actor tan cotizado?” (77). Las implicaciones

³⁶⁵ “¡Ay, Margarita! Era hermosa, sí, muy guapa, pero posesiva y despótica y no pudo soportar que yo la engañara con aquella duquesa... o con aquella cantante, que ya no me acuerdo con quién la engañé”, Carmen Resino, *La bella Margarita*, en *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid: Espiral/Fundamentos, 1990, pp. 75-87, p. 82. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

³⁶⁶ “Mi querido amigo Fulanito de tal podrá disfrutar de toda mi fortuna una vez que mi querida gata que tanta compañía me ha hecho, muera, pero para asegurarnos de que esta muerte es natural y no provocada, se procederá a la autopsia, no recibiendo Fulanito de tal mi fortuna si la respuesta es negativa” (83).

³⁶⁷ No está de más aquí señalar el emparentamiento de esta obrita con el cuento *El gato negro*, de Edgar Allan Poe, relación señalada asimismo por Javier Huerta Calvo: “*La bella Margarita*, una pieza con su punta de suspense –a lo Edgar Allan Poe– en torno a un actor cuarentón a quien el testamento de una de sus amantes ha arruinado su profesión” (“El metateatro breve de Carmen Resino”, 2007, 23).

metateatrales de que el protagonista de la obra sea un personaje-actor son la aparición de otros recursos alusivos al arte teatral como el papel dentro del papel y las referencias a la literatura. Así, el Actor nos ofrece muestras de su arte actoral, en numerosas ocasiones recitando fragmentos de obras que quizá haya representado y personajes que probablemente haya encarnado: “¡Ah, mis queridos amigos, será necesario examinar esto que parece verdadero a estos cien mil que no se les llama locos, ver los espectáculos que proporciona su acuerdo, frutos de su lógica!” (Pirandello, *Enrique IV, acto II*, dice la nota a pie de página, nota de la autora, 78). Del mismo modo, en varias ocasiones interpreta a *Hamlet*: “¡Vete a un convento! ¡Pronto! ¡Adiós! Y si necesitas casarte, hazlo con un idiota, porque los hombres sensatos saben de sobra qué monstruos con cuernos hacéis de ellos” (82). Estas palabras, en concreto, bien podrían considerarse una *mise en abyme* por lo que significan en el contexto de la obra, ya que aluden al comportamiento autoritario y cruel de la difunta Margarita³⁶⁸.

Las actuaciones que el Actor ofrece se convierten en abismaciones de su auténtica situación real, de su estado de ánimo. Él se siente secuestrado por su ambición –al tener que cuidar de la gata para no perder la herencia de Margarita–, pero sabe que ha de resistir para conseguir la ansiada recompensa; de este modo, encuentra en estos versos de *Hamlet* su mejor forma de expresar su estado de ánimo: “No pierdas tu medida, corazón, que el alma de Nerón no entre en tu pecho. Habré de ser cruel, mas no inhumano...” (87).

El papel dentro del papel conduce a la reflexión sobre qué significa el arte interpretativo. Para el Actor, su apabullante éxito dentro y fuera de las tablas con las mujeres se debe a que él se concibe a sí mismo como un demiurgo, un semidiós capaz de mover los sentimientos de la audiencia:

El camerino de un actor famoso es lo más parecido a un despacho: en él se deslizan sensualidad, sensibilidad, poder... (*Al público*). ¿Y por qué? Porque un artista crea y revive los momentos mágicos... sólo por eso... Y todo el mundo busca desesperadamente esos momentos porque sin ello no es posible vivir (80).

³⁶⁸ A este respecto, cabe apuntar que, al contrario que en el resto de las piezas breves de C. Resino donde las víctimas son mujeres, aquí, la ausente protagonista femenina –aunque podríamos considerar, reencarnada en la gata– no es la víctima, sino que se erige en la ejecutante de la venganza sobre este conquistador mujeriego venido a menos: “Aun cuando Resino privilegia y potencia el papel de la mujer, heroína sacrificada en las pequeñas tragedias de la vida, su actitud dista mucho del feminismo al uso. Quiero decir que no es siempre la mujer la víctima de esta existencia trágica, sino que también puede serlo el hombre [...]. Este vetusto Don Juan de medio pelo ha terminado teniendo, como única amante odiada, a la gata, de cuya siniestra presencia dan fe sus constantes maullidos” (Huerta Calvo, “El metateatro breve de Carmen Resino”, 2007, 23).

Para este Actor, como para muchos que hemos conocido en estas páginas, no existe un límite entre su vida y el teatro, las mieles del éxito del teatro se disfrutan detrás del escenario: “Pero tuve que dejarlo todo: la vida y el teatro, el teatro y la vida...” (86).

No obstante esta visión idealizada de su profesión y de sí mismo, a lo largo del monólogo se nos va desvelando su auténtica realidad: él no acaba de terminar una representación (“*Da la impresión de que acaba de salir de una representación, pues todavía conserva restos de maquillaje*”, 77), sino que vive encerrado, confinado a cuidar de la gata de Margarita si quiere heredar su fortuna, de manera que se consuela representando para sí mismo. Esto lo descubrimos cuando, de pronto, en medio de una nueva muestra de papel dentro del papel, el maullido de la gata, como un resorte, saca al actor de su ensoñación y lo devuelve a su patética realidad: “*Cuando la música cesa, el Actor queda quieto en un gesto arrogante y plástico. En este mismo momento se oirá un tremendo maullido que romperá la mágica atmósfera recientemente creada. El clímax se rompe y el instante mágico deja paso a la realidad*” (81). El Actor “*se sienta ante la cómoda y empieza a desmaquillarse con desgana*” (81). A partir de este momento, la presencia de la gata se hace inevitable y el Actor no puede seguir con su ensoñación, “*su rostro es cada vez más patético*” (83). El final recuerda al de *Ultimar detalles* –que, a su vez, recordaba al de *Tres sombreros de copa*–, por esa aceptación tranquila, pero a la vez, patética, de una triste realidad. El Actor termina de desmaquillarse, pero vuelve a recomponerse para iniciar, una y otra vez, ante una única espectadora, la gata, sus actuaciones: “*Se mira al espejo. Se da un toque de maquillaje [...]. Coge el sombrero. Se pone los guantes. Se da una vuelta. Se nota bien*). Por si algún día salimos de gira [...]. (*Y el Actor, nuevamente brillante, empezará a bailar transfigurado, aunque un poco patético*)” (87). El metateatro desvela una realidad ocultada y una persona dedicada a la profesión actoral es la mejor representante de esta doble faceta vital, de esta difuminación del límite entre su realidad y su personalidad ficticia.

Esta vida real que se oculta tras el personaje se abre paso en las tablas en el caso de *Carmen Privatta (Desvarío para piano)* (1995), de Luis Araújo³⁶⁹. Nos encontramos en el escenario de un café-teatro donde vamos a presenciar el deplorable último espectáculo de la diva del cabaré, Carmen Privatta. El teatro dentro del teatro que constituye el número de cabaré de la cantante crea una estructura abismante que pondrá

³⁶⁹ Para una sucinta nota biográfica de Luis Araújo, cfr: nota 350.

de manifiesto el patetismo de esta artista que se niega a abandonar su profesión: “3000 conciertos en todo el mundo, los teatros más importantes del globo, siete discos de oro, dieciocho álbumes distribuidos en los cinco continentes... glu, glu, glu: por el sumidero”³⁷⁰.

Además de esta ficción inserta, el elemento metateatral más relevante es la implicación y ficcionalización del público. Carmen ha sido abandonada por su pianista y tiene que improvisar, de forma que interpela y hace participar a la audiencia, la cual, desde la perspectiva del personaje, es ficcionalizada en los asistentes a un cabaré. A su público espectador dirige estas preguntas retóricas: “¿Pero es que se puede dejar colgada a Carmen Privatta en un concierto de esta manera, sin decir ni pío? [...] Estoy hablando de Kiko Pombo, sí, Kiko Pombo: ese canalla que no ha venido esta noche y me ha dejado aquí plantada como un perchero” (16).

Un paso más en la implicación del público se produce cuando los invita a subir al escenario, les pide compartir su copa con ella o ayudarla a buscar a su pianista: “Oye, ¿tú sabes tocar el piano? ¿No?, ¿nada?, ¿ni un poquitín? Anda hombre, no seas así, toca algo, sólo un poquito, así por encima, para acompañarme. Venga, sí, aunque sea flojito... ¿no?, ¿no sabes? (*A la sala*). No sabe” (19).

Similar a la obra de Araújo es el monólogo de Antonia Bueno, *Bel la Bella* (2013)³⁷¹. La cantante, probablemente en el final de sus días, se encuentra recluida en una residencia y obligada a permanecer en una silla de ruedas a causa de su demencia. No obstante esta incapacidad, Bel nos ofrece el espectáculo que se desarrolla en su cabeza, poblado de recuerdos y fragmentos de actuaciones. Bel sale al escenario “sentada en una silla de ruedas que empuja con desgana... tal vez con amargura... o quizá con resignación, hasta llegar al proscenio”³⁷². Pero de repente, esta mujer

³⁷⁰ Luis Araújo, *Carmen Privatta (Desvarío para piano), Monólogos I. Teatro Asociado*. Madrid: AAT, 1995, p. 35. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

³⁷¹ Antonia Bueno es dramaturga, actriz, directora durante veinte años del grupo Guirigai, así como docente que imparte frecuentemente talleres teatrales y conferencias. En 2000 crea su propia compañía, Compañía Antonia Bueno, con la que produce su *Trilogía de mujeres medievales (Sancha: reina de Hispania; Zahra: favorita de Al Ándalus; Raquel: hija de Sefarad)*. En 2005 escribió *Las mil y una muertes de Sarah Bernhardt*, en 2008 estrenó *El enigma de la Dama de Elche (resuelto)*, del que es coautora, directora y actriz. Es presidenta de DONESenART y Dones de l'Escena Valenciana Associades (*Asociación de Autores de Teatro*. Web. <http://www.aat.es/nuestra-obra/autores/?id_entidad=98> [Consultado: 21 de febrero de 2015]).

³⁷² Antonia Bueno, *Bel la Bella*, México: Comoartes, 2013, p. 5. Edición web: *El kiosco teatral*. Asociación de Autores de Teatro. <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/antonia-bueno-publica-su-monologo-bel-la-bella/>> [Consultado: 1 de septiembre de 2014]. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

desvalida “*se levanta con agilidad y habla a la silla de ruedas*” (5), le increpa por tenerla sometida a su voluntad. A partir de este momento, Bel se dirige directamente al público, a quien le cuenta su vida de éxitos y viajes, y a quien ofrece algunos números musicales. En varias ocasiones, Bel se viste “*con ropa elegante y joyas*” y canta algunas canciones. Presenciamos, sin duda, las alucinaciones que tienen lugar en la cabeza de la cantante, por tanto, en otro nivel de ficción inserto.

La decadencia y patetismo que caracterizan a esta vieja gloria son transmitidos de manera más eficaz mediante el mecanismo metateatral de la interpelación y alusión al público. Del mismo modo que Carmen Privatta (la heroína trágica de Luis Araújo), Bel se dirige al público en varias ocasiones a lo largo del monólogo: “Me vine para acá como Caperucita Roja, en busca de mi abuela patria... Y en cuantico que llegué, me esperaban los lobos [...] *(Se detiene. Mira al público con terror)*. ¡Son ustedes!... ¡Ustedes son los lobos!” (8).

Bel tiene en la mano el diagnóstico médico de su enfermedad pero piensa que es la invitación al estreno de una nueva obra: “‘Confusión mental’. Debe ser un drama de esos modernos que hablan de las cosas de la cabeza. Después, seguro que han organizado tremendo bacilón” (9). De manera que necesita un acompañante y decide buscarlo entre el público: “Necesitaré un acompañante... *(Se detiene. Dirigiéndose a un espectador)*. Miren el canoso de la última fila” (9). La alusión al público aquí evoluciona a interpelación e incluso interacción: “¡Te quiero, mi amor! *(Le lanza un beso con picardía y le tiende la mano)*. ¿Me haría el honor de ser mi pareja?” (9).

Pero la megafonía de la residencia nos devuelve al primer nivel de ficción en el que la audiencia espectadora también está ficcionalizada en los familiares que acuden a visitar a Bel: “*(Suena un timbre)*” (12), que Bel interpreta como “la sirena de un barco” (12) en el que va a zarpar inmediatamente. Por el contrario, escuchamos una voz de mujer: “Se comunica a los familiares de Isabel Belmonte que ha finalizado la hora de visita. Se ruega abandonen la sala. Las emociones han sido muchas y la anciana se encuentra profundamente alterada” (12). La función ha terminado, aunque Bel/Isabel nos pide que no nos vayamos: “¿Se van? ¿Tan pronto?... Aún no acabó el show” (13). Pero el espectáculo acabó y Bel vuelve a la realidad de su silla: “*(Ve la silla de ruedas. Se acerca y le habla)*. Por tu culpa se fueron. Viniste de nuevo a joderme la juventud” (13). El deseo desesperado de la cantante porque no se acabe la función se vuelve a mostrar en su petición desesperada y patética al público: “¡Vamos, párense! ¡Párense y aplaudan!... El show terminó... Por hoy” (14). Pero el final del monólogo nos vuelve a

llevar al primer nivel de ficción donde la oscura realidad se impone sobre la luminosidad de los recuerdos y las ensoñaciones: “El círculo se cierra. La mujer es de nuevo eternamente vieja, aguardando eternamente el recomienzo de su pesadilla circular y húmeda. La oscuridad la acoge suavemente en su seno” (15).

Otra visión deprimente pero, en este caso, de la historia reciente de España nos la ofrece la Carmen de *El camerino* (1983, Miguel Medina Vicario)³⁷³. Esta obra es el monólogo de Carmen, actriz que se encuentra en su camerino momentos antes de salir a escena reflexionando acerca de su vida profesional y del mundo del espectáculo en general, sobre los que ofrece un panorama bastante deprimente. La autorreferencia al propio mundo del teatro se complementa con referencias a la vida real; de este modo, menciona el período histórico de la transición española, cuando inicia su carrera, así como su compañía de teatro alternativo, la Cuarta Pared.

El objetivo de esta presencia metateatral de la referencia al mundo real y al del espectáculo es aclarar las razones por las que el compromiso con la realidad y con el público se ha ido abandonando por parte de los profesionales de la escena. Desde la desilusión y la desconfianza se adopta esta postura autocrítica como un intento por salvar al teatro de la tan nombrada crisis.

Sin necesidad de jugar con diferentes planos de ficción, el discurso autorreferencial podríamos decir que funciona como *mise en abyme*, ya que, a través de una reflexión sobre el teatro, se pueden dilucidar ciertos aspectos de la vida de la actriz y de la historia de España.

El discurso autorreferencial es asimismo utilizado con función autocrítica, en este caso, sobre el mundo del cine, en *Lola la divina* (1999), de Manuel Martínez Mediero³⁷⁴. Esta diva del cine repasa en su monólogo su carrera sentimental vinculada a su profesión como actriz, cumpliéndose, así, el tópico de la actriz de vida licenciosa³⁷⁵.

³⁷³ Miguel Medina Vicario (1946-2001) fue profesor de la RESAD y autor de obras de teatro como *La presa* (1975), *El café marfil* (1987), *Prometeo equivocado* (1996), *Ácido lúdico* (1997) o *Desconciertos* (2000). Como crítico teatral colaboró en publicaciones como *Reseña*, *Primer Acto* y es autor del estudio *El teatro español en el banquillo* (1974).

³⁷⁴ Manuel Martínez Mediero (1939) es un dramaturgo caracterizado por la combinación de realismo y vanguardia. Su primera obra, *Jacinta se marchó a la guerra* (1965), es una farsa de tono expresionista que muestra su descontento con el mundo. *Las hermanas de Búfalo Bill* (1975), que dan testimonio del período de la transición española, marcan otro hito en su producción debido al éxito de público. Su teatro se hace simbolista en los ochenta pasando a ocuparse de personajes literarios o mitológicos, como en *Juana del amor hermoso* (1982). En 2003 se publicaron sus *Obras completas*, en cuyo volumen VI se encuentra esta *Lola la divina* (Liz Perales, Entrevista, *ElCultural.es*, 2003).

³⁷⁵ Una creencia que tiene que ver con la mala consideración de actores y actrices, de la que ya hemos hablado a propósito de las obras ambientadas en el Siglo de Oro.

Las alusiones al mundo del espectáculo –al cine, concretamente– pretenden sacar a la luz el clima acomodaticio e hipócrita derivado del temor a la dictadura franquista. Lola es una actriz absolutamente desinteresada por el proceso histórico de transición democrática que está pasando el país y la falta de compromiso político provocará que esta transición no sea todo lo justa que se requería. La ausencia de conexión entre los profesionales de la escena y la situación histórica se ve asimismo en el personaje del dramaturgo Paco Nevado, quien lamenta profundamente la muerte de Franco porque se queda sin tema para sus creaciones

A continuación mencionaré dos muestras de obras sobre actrices de la época áurea. Me refiero a *La puta enamorada* (2000), de Chema Cardeña, y *La truhana* (1992), de Antonio Gala. La primera de ellas se refiere a la figura histórica de la Calderona; la segunda, a un personaje de ficción inspirado en la novela picaresca, la Truhana. Por tanto, en el primer caso nos encontramos con el recurso metateatral de las referencias a la vida real mediante la incorporación de un personaje histórico; y, en el segundo caso, contamos con la intertextualidad que ofrece la novela picaresca, fuente del texto de Antonio Gala.

La conocida actriz del Siglo de Oro, la Calderona, convertida en personaje en *La puta enamorada* (2000), de Chema Cardeña, sirve de revulsivo para mostrar la vanidad, el engaño y la mentira social en la que se basa el mundo cortesano de la época³⁷⁶. La Calderona es la famosa actriz amante del rey de quien quiere deshacerse, obviamente, la reina. Para ello, esta concierta con el pintor Velázquez un engaño que no llega a efectuarse porque el sevillano se enamora de la actriz. Esta relación despierta celos, por lo que el pintor es entregado a la Inquisición acusado de hereje. La Calderona accede a salvar a Diego de la cárcel, pero tiene que pagar un precio muy alto: renunciar al hijo que espera cuyo padre es el rey, y pasar el embarazo en un convento. La suerte de Diego no es mejor, ya que ha de recluirse en un palomar, donde no puede ejercer su libertad como pintor, sino quedar relegado a los designios del rey para siempre.

La metateatralidad en forma de referencia a personajes históricos y la alusión al mundo del teatro pretende equiparar la vida de la Corte durante el siglo XVII con un

³⁷⁶ Chema Cardeña (1963) pertenece a la generación valenciana que, en su momento, representó las nuevas tendencias escénicas con obras como *Anoche fue Valentino* (Ragué-Arias, 1996, 226). Director, desde 1995, de Arden Producciones, como autor ha publicado *Trilogía helénica* (2004), *Trilogía teatro clásico europeo* (2005) –a la que pertenecen *La estancia* y *La puta enamorada*–, y *Teatro del tiempo* (2008). Entre sus recientes estrenos, *Hiroshima* y *Nagasaki* (2011). <<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0027.html>> [Consultado: 20 de junio de 2014].

escenario donde todos fingen para conseguir sus intereses. Este acercamiento vida/teatro se relaciona tanto con el tópico barroco del *theatrum mundi*, el gran teatro del mundo, como con el tema de la confusión realidad/ficción.

La Calderona, por su condición de actriz, es objeto de las críticas por parte del personaje de Lucio, quien considera a esta profesión uno de los males de la época, en consonancia con el tópico de la mala opinión de la vida de actores y actrices por marginal y desordenada. Este estilo de vida que se acerca incluso a la picaresca es representado asimismo por *La truhana* (1992), de Antonio Gala³⁷⁷, una actriz cuyas aventuras y viajes acercan a esta obra al género que inició *El Lazarillo*³⁷⁸. El rey se ha enamorado de la Truhana y para traerla a la Corte envía a un conde en su busca y captura. La actriz recorre la piel de toro huyendo de este conde de quien, finalmente, se enamora y con quien se va a las Indias.

La truhana es una obra de teatro musical que el autor ideó para la actriz Concha Velasco, de manera que se trata de una pieza hecha para entretener y divertir en la que la alusión al mundo del teatro transmite esta idea del juego y el humor. Por otro lado, el recurso metateatral más relevante es el papel dentro del papel del que se sirve la Truhana para robar y así poder subsistir en su huida escapando del rey. Ayudada del hato que robó a su anterior compañía de cómicos anterior, finge diversas identidades para salir airosa de las situaciones difíciles en las que se ve envuelta, por poner algunos ejemplos, en escenarios típicos del teatro y la novela picaresca de la época, como la posada, el bar y una cuadrilla de gitanos.

2. Personajes de teatro

2.1. El conflicto actor/personaje

Paso a ocuparme de un grupo de obras cuyo tema es la relación del actor con su personaje, en realidad, una modulación del debate acerca de la complejidad de la frontera entre la realidad y la ficción. De esta cuestión es ejemplo paradigmático en el teatro español *La sombra del Tenorio* (1996), de José Luis Alonso de Santos. Según reza

³⁷⁷ Antonio Gala es conocido, fundamentalmente en nuestros días, como novelista, articulista y guionista de televisión. No obstante, entre sus inicios literarios destacan importantes obras teatrales como *Los verdes campos del Edén* (Premio Calderón de la Barca, 1963), hasta llegar a *La truhana* (1992) o *Carmen Carmen* (1988), pasando por *Anillos para una dama* (1973), *Noviembre y un poco de hierba* y *Los buenos días perdidos* (Centeno, 1996, 163).

³⁷⁸ “El texto de Antonio Gala se compone de una quincena de cuadros [...]. Cuenta en ellos, a ráfagas, las andanzas de una pícara del siglo XVII, una divertida cómica sin escrúpulos” (Centeno, 1996, 165).

la acotación inicial, nos encontramos en los años sesenta, en un hospital de la caridad, asistiendo a los últimos momentos de vida del comediante Saturnino Morales, que se halla en su celda acompañado por la monja sor Inés³⁷⁹. Morales ha dedicado toda su vida a encarnar el papel de Ciutti en el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, personaje que odia con todas sus fuerzas porque le ha ocasionado una conducta servil dentro y fuera del escenario. Saturnino quiere resarcirse de este sufrimiento pasando a la otra vida convertido en don Juan Tenorio, para lo cual necesita la intercesión espiritual de la monja que le está asistiendo en estos sus últimos momentos³⁸⁰. El actor solicita a su enfermera que rece por él para que le acepten pasar como Tenorio en la vida eterna, pues se niega a hacerlo otra vez como criado:

La cuestión es, hermana, que en toda mi vida de comediante, y ya sabe usted que ser comediante fue toda mi vida, hice siempre el papel de Ciutti en el Tenorio [...]. Lo que en realidad siempre deseé fue hacer el papel de don Juan Tenorio [...]. Por eso quisiera dar el cambiazo de una vez por todas, para poder llegar en la otra vida un poco más lejos de lo que he llegado en ésta³⁸¹.

Saturnino quiere “dar el cambiazo” y para ello necesita la ayuda de sor Inés, la interlocutora idónea en estos asuntos divinos, la intermediaria entre lo terrenal y lo espiritual, entre el escenario y la sala, en definitiva: “Por eso necesito que me ayude y rece a su futuro público, usted que tiene influencia con ellos, y le pida comprendan y disculpen esta sustitución, digamos” (16). De hecho, la presencia de la monja silente dota a este monólogo del aspecto de un diálogo unidireccional en el que aparecen alusiones explícitas a la interlocutora: “Por todo ello quisiera yo, *hermana*, en esta postrera hora de mi existencia, vestir por primera y última vez en mi vida las prendas del Tenorio” (16) (La cursiva es mía).

Lo que presenciamos es el delirio final de Saturnino, su batalla interna antes de pasar a la otra vida. Se trata de una ficción –la alucinación de Saturnino– dentro de otra –la propia obra de teatro–, una estructura abismante, en definitiva, a través de la que

³⁷⁹ La acción se sitúa en los años cincuenta, según el *dossier* de prensa preparado por la productora Pentación para el estreno, y en los sesenta según el texto publicado: “Preferimos que pase en los 50 porque en esta década, para bien de todos, *Don Juan Tenorio*, estaba aún presente en los repertorios de la geografía española, y había algo de ilusionador y misterioso en esos cómicos de carpa” (Ricard Salvat, “Alrededor de *La sombra del Tenorio*”, *Primer Acto*, 1995).

³⁸⁰ “¡Sor Inés, si es usted! ¡Qué susto me ha dado, carajo! [...] ¿Qué hace ahí sentada a estas horas de la noche? ¿Le ha encargado la priora que esté de vigilia a ver cuándo estiro la pata, para meter en mi camastro a otro doliente que espera plaza?” (13).

³⁸¹ José Luis Alonso de Santos, *La sombra del Tenorio*, Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), 1996, p. 15. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

descubriremos los secretos de la vida detrás del escenario y su interferencia en la vida real. Este asunto pirandelliano por excelencia afecta, en primer lugar, a la problemática relación de Saturnino con su personaje y, en consecuencia, a la distorsionada percepción de la realidad por parte del actor.

No obstante, esta estructura abismante queda desmantelada en un par de ocasiones a lo largo de la obra como consecuencia del trasvase de niveles de ficción que realiza tanto Saturnino al salirse de su personaje como el actor que lo interpreta, en los cuadros VII y XII, respectivamente. Podríamos decir, de hecho, que la obra se estructura, así, en tres niveles, tal y como afirmaba Gonzalo Pérez Olaguer:

La sombra del Tenorio es un texto aparentemente sencillo, pero que esconde tres niveles interesantes. El actor Morales, el de éste haciendo de Tenorio, a partir de las vivencias de Ciutti, y el de El Brujo, desmarcándose de ambos, dialogando con el público (Salvat, 1995, 63).

En primer lugar, Saturnino se identifica de tal manera con su personaje que piensa que la ficción tiene influencia en la realidad; esto nos conduce al tema pirandelliano de la difuminación del límite entre la realidad y la ficción que culmina con la sustitución de la realidad por el arte. Para Saturnino, quien no ha conocido otra forma de vida que la de actor, la realidad dentro y fuera del escenario es un *continuum*. Todo lo que ocurre en su vida es interpretado en términos teatrales, incluso su muerte y el paso a un hipotético *más allá*. Saturnino cree que este su postrero viaje es otra representación más, la definitiva, de manera que quiere presentarse como don Juan ante la corte celestial que le acogerá y que él considera su público, para burlar a la muerte (“Burlando así a la muerte al morirme cada día de don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez de Saturnino Morales”, 34). Esta vulneración de los límites espaciotemporales solo es posible en el hecho teatral, en el escenario³⁸².

Para realizar esta transgresión de los límites entre realidad y ficción, Saturnino, en primer lugar, ha de saberse consciente de su personalidad como personaje de ficción, lo que expresa cuando se manifiesta conocedor de que procede de la pluma de un escritor:

Gracias a esta brillante idea del señor autor de la comedia [...]. Pero gracias a esa licencia del autor [...] en lugar de estar aquí con sor Inés, malmuriendo en esta cama de hospital de pobres, estaré, si me lo permiten, junto a ustedes, dando vida a este viejo

³⁸² Esta oportunidad de aprovecharse de las licencias que ofrece el teatro lo saben muy bien Carmela, Ríos y Solano, entre otros personajes, de J. Sanchis Sinisterra, que son muy conscientes de las libertades que se pueden tomar encima de un escenario.

y noble arte del teatro. Y cuando baje el telón, me quitaré el maquillaje y el vestuario, y en vez de irme a la tumba fría, me iré a mi casa a comer patatas con arroz y a beber vino tinto con mis amigos, a esperar la representación de mañana... Se levanta el telón, mañana aquí, a la misma hora, y yo en esa cama. Suenan los truenos y digo:

-¿Me he muerto ya?

Burlando así a la muerte al morirme cada día de don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez de Saturnino Morales (34)³⁸³.

Saturnino, por tanto, se ha instituido a sí mismo como personaje de ficción que, además, posee dotes de demiurgo o maestro de ceremonias, ya que es capaz de crear un escenario de teatro invocando a la imaginación, a partir de sus propias palabras³⁸⁴:

Podemos inventar que lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés nos imaginamos en vez de estar en la vida, estamos en un escenario. Y que ahí, hermana, en vez de haber una pared, están las butacas con el público [...]. Cierre los ojos de la realidad, hermana, y abra los de la fantasía [...] ¡Es un teatro! Un teatro grande, con butacas, cortinas, palcos y luces en lo alto...! (33).

Así pues, como se dice en la acotación del cuadro VII, Saturnino “*inventa un escenario y un público, en su representación postrera*” (33), lo que nos desvela a este cómico como un dramaturgo al estilo del Próspero shakespeariano, ya que invoca a la imaginación como el motor del hecho teatral: “Ellos [el público] no son más que un sueño; nosotros los inventamos...” (34).

Este teatro que Saturnino inventa coincide con el espacio real donde se encuentra la audiencia espectadora, lo que dota de más verosimilitud, si cabe, a los juegos de magia de este cómico ambulante: “*Avanza Saturnino hacia su proscenio imaginario –y real por otro lado– y se dirige al público de su mente –que coincide, claro está, con el del patio de butacas de la representación–*” (33). Saturnino, por tanto, ha creado un escenario y un público que han salido de su imaginación, pero que son reales. Esta confusión de planos es advertida en la acotación: “Y el aplauso del público imaginario –y real– llega hasta Saturnino y sor Inés cerrando este cuadro, donde se mezclan las dimensiones de la vida y del teatro” (34).

Pero esta estructura metaficcional se complica más todavía cuando, en el cuadro XII, la representación se interrumpe porque el actor que hace de Saturnino se sale del papel y decide hacer un receso: “Me tienen que perdonar, pero ya que les hemos inventado a ustedes de público y están ahí sentados, mirándome desde sus butacas, voy

³⁸³ Querría aludir aquí al título de la obra de Ignacio Amestoy, *Mañana aquí, a la misma hora*, título autorreferencial que, evidentemente, es un tópico del arte teatral.

³⁸⁴ “Imagínese que estamos en el teatro, sor Inés, y que esto está lleno de público. Ahí delante está el escenario, hermana” (21).

a parar la representación y así podremos hablar un rato entre nosotros. Como si fuera un descanso de los que se hacen en el teatro” (51). Estas palabras absolutamente autorreflexivas ponen en evidencia las convenciones teatrales, tales como la costumbre de realizar un descanso durante las representaciones, así como la existencia de público.

Sin abandonar la confusión de realidades (“ya que les hemos inventado a ustedes de público”), en este momento se nos hace conscientes –a los espectadores– de que estamos presenciando un espectáculo teatral y de que Saturnino es un personaje encarnado por un actor que ahora se dirige directamente a nosotros en calidad de intérprete, tal y como se dice en la acotación que inicia el cuadro, la cual define un parón en la representación: “*Entremés o entresemana, según se le quiera llamar, en que el actor se solaza con el público*” (51). Así lo dice expresamente el actor que interpreta a Saturnino: “A mí me gusta detener de vez en cuando la obra que estoy representando y hablar con el público” (51). No obstante, esta interrupción del monólogo de Saturnino no significa que la representación teatral desaparezca: “Y, en el fondo, sigue siendo teatro. Porque haciendo esto o haciendo lo otro, sigo siendo actor, y ustedes siguen siendo público que espera de mí que tape el drama de la vida con la diversión del escenario” (51).

El trasvase entre niveles de ficción se hace más evidente cuando “*el actor baja al patio de butacas para contar anécdotas de su vida de comediante*” (52). En este momento, la sala, el espacio de los espectadores, se convierte también en el sitio del actor que hace de Saturnino –en este caso, El Brujo–, mientras que el escenario es el espacio de su personaje. Así se pone de manifiesto cuando, tras el toque de campana que señala la rutina de las monjas y que bien podría interpretarse como la señal de reinicio de la representación de Saturnino, El Brujo vuelve al escenario a reencontrarse con su personaje: “Esa campana me recuerda, como si por mí tocara, que el día se acerca y el plazo se acaba. Disculpen pero tengo que volver al escenario y acabar de cumplir con mi obligación de vestirme de don Juan Tenorio para morirme” (55), para volver a su estado inicial, “*recuperando su papel, su espacio y su tiempo escénico, de enfermo de hospital*” (55).

Cuando Saturnino vuelve, en el cuadro XIII, achaca estas desviaciones a su fiebre agónica:

Pensándolo bien, lo que pasa, tal vez, es que la fiebre que tengo como Saturnino, me hace alucinar y pasarme a otros papeles que no son el mío. Y me invento y me imagino que estoy en otra época, y estoy haciendo una obra, y la paro, y me bajo a

hablar con el público de mis cosas... pero no es verdad. Lo estoy soñando. Yo soy Saturnino Morales, estoy en un hospital, y el público sólo está en mi imaginación. ¿A que sí, hermana? (55).

Este juego con los diferentes niveles de ficción solo es posible en el escenario de un teatro, circunstancia que, como hemos visto al inicio de la obra, conoce Saturnino y aprovecha para pasar a la posteridad como don Juan en lugar de como Ciutti: “Aquí cabe todo, señoras y señores, porque el escenario es el inmenso reino de nuestra imaginación” (51); y más adelante, cuando el actor recupera su papel de Saturnino, pretende recordarnos la vulneración del orden cronológico que puede ocurrir en el teatro: “El tiempo, que en el teatro es muy distinto al de la vida. El tiempo en el escenario pasa volando” (55).

Este actor –que, en principio, es el Brujo, para quien y con quien el autor escribió la obra³⁸⁵ –, de forma paralela a lo que hace Saturnino, nos va a contar anécdotas acerca de la interferencia entre la vida y el teatro³⁸⁶. Por tanto, esta confusión de niveles de ficción (“aprovechando la confusión de realidades creada por el autor”, 52) está ideada deliberadamente para apoyar la idea que gobierna el texto acerca de la continuidad entre vida y teatro.

Alguna de estas confluencias entre la vida y el teatro es, por ejemplo, el asunto de la censura que es capaz de modificar el texto de la obra. El Brujo nos cuenta cómo en una ocasión, ante la presencia de un agente de la autoridad, un actor modificó el texto porque aparecía la palabra “libertad”, lo cual obligó a cambiar más versos en aras de preservar la rima:

Problemas con la censura tuvimos también los nuestros. En un sitio que actuamos nos contrató el cura párroco, y nos dijo que cortáramos todo lo relativo al rapto de la novicia, que eso no estaba bien [...]. Y por si fuera poco llegó un sargento de la Guardia Civil a colocarse entre cajas [...]. Y añadió, tocándose el bigote: –Como alguien se sobrepase le meto dos tiros ahí mismo.

Siempre que pasaba algo así, el que hacía de don Luis, que era muy asustadizo, cambiaba los versos [...]:

“Compré a fuerza de dinero

³⁸⁵ A este respecto, es necesario mencionar la importancia que el actor Rafael Álvarez, El Brujo, tuvo en la conformación definitiva del texto, de tal forma que hasta el propio autor llega a hablar de la existencia de dos autores: “La presencia de ‘El Brujo’ ha influido en la manera y en el proceso de escritura [...]. En el material para la edición y el material para la representación ha habido dos autores, que unas veces coinciden y otras no. La tensión dialéctica y comunicativa en el proceso de escritura ha sido grande” (Itziar Pascual, “La escritura del camaleón”, *Primer Acto*, 1995).

³⁸⁶ La continuidad entre el teatro y la vida queda clara en estas palabras: “Teatro, actor, público... ¿Qué hacemos todos al fin y al cabo en la vida sino una representación para que nos aplauda ese ser desconocido que nos mira desde la oscuridad? Hasta que algún día nos llegue el momento del mutis final, como le llega hoy a Saturnino..., y nos caiga el telón” (34).

¡la libertad! y el papel;
y topando en un sendero
al fraile, le envié certero...
una bala envuelta en él”.

Él decía:

“Compré a fuerza de dinero...
¡la lealtad! y el papel;
y topando en un sendero
a un fraile... le saludé” (53).

Esta continuidad vida/teatro afecta al propio Saturnino, quien no puede desprenderse de su papel de criado, por lo que pretende suplantar la realidad por la ficción teatral –aspecto que le confiere el auténtico carácter metaficcional–. La intención transgresora de Saturnino vulnerando los límites de la realidad procede de la total identificación de Saturnino con su papel de Ciutti con el que se ha ganado la vida en contra de su propia voluntad: “Odié el papel desde el primer día que lo representé. Y cuanto más lo odiaba, mejor decían que lo hacía. Y cuanto mejor lo hacía, más lo odiaba y más se me quedaba pegado para siempre a la piel. ¡Ciutti!” (16). Esta imposibilidad de separar la realidad del teatro afecta incluso al momento de su muerte (“¿Me he muerto ya...?”, 13)³⁸⁷ que concibe como la típica preparación del actor antes de salir al escenario. Cuando Saturnino adivina que el final está cerca comienza el ritual de ponerse las vestiduras de don Juan, imbuirse de su carácter y concentrarse antes de pisar el escenario (“¡En fin! Habrá qué irse preparando”, 14).

En las acotaciones finales de determinados cuadros se nos va advirtiendo del cambio progresivo en la caracterización de Saturnino como don Juan. Comienza el proceso de metamorfosis definitivo en el cuadro III, cuando “*toma Saturnino el jubón del perchero y se lo pone sobre su descolorido pijama de enfermo, como en un ritual religioso cargado de emoción*” (17). Al final del cuadro V se nos dice: “*Terminada su caracterización, va Saturnino hacia el perchero y se dispone a seguir vistiéndose con las prendas de don Juan Tenorio*” (28). Del mismo modo, al término del cuadro X, Saturnino comienza a maquillarse: “*Se sienta Saturnino en el taburete, al lado de la mesa, y se acerca al espejo que hay en ella para terminar su caracterización de Tenorio*” (45). En el cuadro XI, termina esta transformación: “*Se ajusta Saturnino la peluca y el jubón, y da por terminada su caracterización y sus recuerdos amorosos*”

³⁸⁷ Con esta pregunta irónica –signo del humor que gobierna la obra– comienza esta pieza, con la cual se nos sitúa ya desde el principio en un estadio intermedio entre la vida y la muerte, entre la ficción y la realidad.

(49). Aunque más adelante, en los cuadros XIV y XV, descubrimos que le faltaba calzarse y colocarse la parlota: “*Va Saturnino hasta el perchero y coge las botas, cada una de un color. Y con ellas en la mano se dirige al banquillo para ponérselas*” (61); y en el cuadro siguiente, “*coge la parlota [...] va hasta el espejo, se la pone y se mira un tiempo, despidiéndose de sí mismo*” (64).

Más adelante nos enteramos de que este equipamiento de Tenorio lo ha ido adquiriendo mediante la sisa disimulada en cada una de las compañías donde ha estado: [A propósito de las botas] “Una es más grande que la otra porque vienen de Tenorios de compañías distintas, ya me entiende, para no levantar sospechas. ‘Habrá sido un perro’, dijeron sus dueños después de buscar hasta debajo de las piedras. Porque ¿qué mortal roba una bota sola?” (63).

A propósito de esta progresiva caracterización como don Juan a lo largo de la obra, vamos a apreciar las dudas típicas de un actor antes de entrar al escenario³⁸⁸. Ciutti manifestará este miedo escénico que, para él, será el de la otra vida:

No sé qué me da más miedo, la verdad, si morirme o ser, al fin, don Juan Tenorio y ante semejante público.

Vestir prendas de señor cuando uno ha estado toda la vida de secundario, cuesta lo suyo. Una vida entera esperando este momento, y temiéndolo, porque a lo mejor no tengo condiciones para el papel (30).

Para Saturnino, el actor y el personaje son la misma instancia: “Sin embargo, vestido de Ciutti, por muy bien que lo hagas no se puede llegar nunca más lejos de lo que yo he llegado en la vida” (18). Por tanto, para nuestro comediante, la separación vida/teatro no está nada clara; de hecho, para él son intercambiables: “Con esta ropa se triunfa, dentro y fuera de la escena. Tiene clase, elegancia, distinción. Es ropa de conquistador” (18). Por tanto, si la vida es un teatro, la otra vida, la eterna, será la función definitiva, el ensayo general con todo, donde la suerte está echada: “Si algo no le gusta a usted [sor Inés] me lo dice y yo lo cambio para que el papel quede lo mejor posible en este ensayo general con todo...” (19). Y es que se trata de la función definitiva, la que le lanzará a la vida eterna: “Todo está preparado para empezar, o para terminar, esta representación, según se mire” (63).

Una vez anunciado su propósito de pasar a la otra vida convertido en don Juan, todo este monólogo irá destinado a demostrar por qué Saturnino se merece el honor de

³⁸⁸ Este miedo al vacío es uno de los tópicos que encarnan, por citar algún ejemplo, los Ríos y Solano de *Ñaque* (J. Sanchis Sinisterra).

ser considerado un señor y no un criado. El comediante nos hace un relato de sus fortunas y adversidades como eterno intérprete de Ciutti y además nos ofrece un precioso testimonio de la historia de las compañías ambulantes y de la vida detrás del escenario: “Y formaba parte de mi papel el sufrir penalidades en la vida, y en el escenario, para escarnio mío y disfrute ajeno [...]. Comprenderá usted, hermana, mi decisión de subirme en el cartel para ser yo ahora, aunque sea por una sola vez, el actor principal” (28). Todo este relato va destinado a hacer consciente a sor Inés —nombre que nos engloba como masa espectadora— de la indisoluble imbricación entre vida y teatro: “¡El teatro es como la vida, hermana, pura apariencia!” (63).

Las personas espectadoras son las otras interlocutoras que tiene Saturnino, de ahí que se refiera a estas como agentes que interfieren en el transcurso de una función o que incluso se dirija a estas, como entes reales, rompiendo la cuarta pared.

En primer lugar, Ciutti deja constancia de la importancia de las reacciones de la audiencia espectadora, ya que influyen en el transcurso de la obra. Así, Ciutti nos cuenta cómo influía el estado del público en las representaciones del Tenorio: “El público empieza ya con los bostezos. ¡Madrugan! Los actores se dan cuenta y van aligerando” (22). Del mismo modo, Ciutti se queja del comportamiento incívico de algunos espectadores, posiblemente poco acostumbrados a presenciar una función teatral, que se atreven a romper el espacio sagrado del escenario salvaguardado por la cuarta pared: “Y ‘pum, pum, pum’, aparece ya el Comendador llamando a la puerta. / Un gracioso del público grita: / —¡Pasa, que está abierto! / Jolgorio entre el respetable” (22).

Posteriormente a este reconocimiento de la esencial presencia del público, Ciutti juega a que *inventa* una audiencia para esta su postrera representación como don Juan, pero rompe la convención de la cuarta pared al identificar a su público imaginario con el público real: “¡Aplauden! ¡Están vivos! Han venido al teatro a disfrutar, y a ver cómo otros viven su vida, para aprender de ellos a vivir la suya. Los hemos inventado vivos, hermana. Llevaban un rato ahí, enmascarados en su papel de público, escuchando y mirando desde la oscuridad” (35). Las alusiones de Saturnino al público son constantes y contribuyen a afianzar ese sentimiento de confusión entre la realidad y la ficción:

Nos los imaginamos ahí, sentados en la oscuridad, brillando en sus ojos como el resplandor de las estrellas del cielo en mitad de la noche. ¡El público! Ese ser compuesto de cientos de cabezas y de ojos que se mueven a la vez, enlazados por un hilo mágico hacia el lugar del escenario donde el actor coloca el imán de la curiosidad de la existencia (34).

Como vengo diciendo, para Saturnino la vida es un correlato del arte, y ambos planos se interrelacionan y están imbricados. La vida es un teatro y el teatro es su vida. De esta consideración de la vida real como un correlato del escenario se derivan todos los temas que va a tratar en la obra.

Para empezar, su dedicación al teatro procede de una emergencia vital. Saturnino nos explica cómo eligió la carrera de cómico, impelido por la necesidad de ganarse la vida ante el fallecimiento de sus padres. Su familia tenía una posada a la que regularmente acudían compañías de cómicos, “y así es como me entró la afición esta del teatro que me duró la vida entera” (39), afirma. De manera que, cuando faltaron sus padres, decidió abandonar las tareas del campo para enrolarse en una compañía de cómicos: “Así que como lo de la posada fue de mal en peor y a mí las faenas del campo no me iban, en cuanto murieron mis padres y me hice mozo, busqué acomodo en una compañía de cómicos donde aquel sueño de niño de verme de rey y de señor se hiciese realidad” (40). De esta dedicación exclusiva al mundo del teatro se infiere que todos sus acontecimientos importantes van a ser interpretados en términos teatrales, como la muerte de su esposa, en cuyo entierro le dedicó unos versos del *Tenorio*:

Y allí junto a la losa, en mitad de aquel escenario, con los últimos rayos de sol de la tarde y un silencio absoluto, le recité aquellos versos de la escena III, parte segunda, de la obra:

“...si buena vida os quité.
buena sepultura os di”.
Y lloré. Y los del pueblo aplaudieron (41).

En esta ocasión, la suplantación de la vida real por la ficción teatral afecta al cementerio donde se acaba de enterrar a la mujer de Saturnino, quien lo toma por escenario de teatro, así como el momento crepuscular que envuelve la acción, típica de estos momentos luctuosos en el teatro.

El escenario y la realidad, por tanto, son reflejo uno de la otra de manera intercambiable. De este modo también justifica Saturnino el hecho de que, en la obra, don Juan reniegue de su padre, representación de la mala relación entre Zorrilla y el suyo: “Parece ser que esto de los problemas de don Juan con su padre lo puso el autor, Zorrilla, por lo mal que se llevaba él con el suyo, que no se hablaban. Y le puso al personaje lo de repudiarle seguramente como una indirecta, para cuando viera la obra su padre” (37).

Del mismo modo, siguiendo con esta correlación entre el teatro y la vida, la relación que don Juan y Ciutti tienen en el escenario se continúa en la vida real:

Pero de todo lo que le cuento, del papel, lo que peor me caía era que don Juan Tenorio se pasaba la comedia entera mandándome a recados: “Ciutti, trae esto”, “Ciutti, vete a por lo otro”, de aquí para allá la jornada entera, como a mozo de mesón. No paraba [...]. Pero es que don Juan seguía luego con el papel en la vida, y, terminada la representación, continuaba dándole al ordeno con la misma presteza que en la obra, como si lo de ser él amo y yo criado fuera para siempre (27).

Por tanto, Ciutti asume que la ficción sea trasplantada a la vida real y que aquella sustituya a esta: “En el teatro, como en la vida, sin los papeles de criados no podrían existir los de señores” (25). Y es que Saturnino ha visto toda su vida cómo el papel en el escenario se extrapola a la realidad fuera del ámbito escénico: “El que hacía de don Juan ya sabía que entre las obligaciones del papel estaba el dejar bien alto el estandarte del personaje que representaba por las tierras que recorriamos” (47), que alude a las dotes conquistadoras que –según la visión de la vida de Saturnino–, habían de tener el personaje del Tenorio y el actor que lo encarnara. La identificación de los intérpretes de Tenorios con su personaje es tal que Saturnino la lleva a sus últimas consecuencias hasta retratar a unos actores con intensa actividad amorosa: “Y es que éxito con las mujeres, lo que se dice éxito, los Tenorios. Por eso había que cambiarlos pronto porque morían jóvenes de agotamiento” (49). Tanto es así que la situación adquiere tintes humorísticos cuando Saturnino nos cuenta que los Tenorios tenían hijos repartidos por toda la geografía nacional: “Se daba el caso de que al llegar con la compañía a algún lugar, cuando salía la chiquillería a recibirnos siempre había alguno que decía ‘Papá, papá’ [...]. A esos niños nosotros los llamábamos Juanillos, o sea, hijos de don Juan Tenorio” (49).

Otro aspecto que revela Saturnino es la capacidad de los actores para reinventar el texto original en las sucesivas representaciones, como forma de salvar el vacío, el blanco que les puede sobrevenir en cualquier momento encima del escenario. Esto hace aparecer a los actores como coautores en el caso, por ejemplo, de las morcillas, según la jerga teatral: “También he metido yo algunas morcillas, de vez en cuando, que es un placer para el actor dejar de repetir como un loro las frases que se ha aprendido para decir directamente lo que le sale del alma. Además, que el autor tampoco es un sabio todo el tiempo cuando escribe un papel” (25).

Las autoalusiones al arte teatral, por tanto, son constantes, como cuando critica y analiza el personaje de Ciutti que él odia (“Ese don Juan es el que tiene de criado al tal Ciutti, que es el papel que le he dicho hacía un servidor, para mi desgracia”, 25) y se atreve a justificar ese sentimiento sugiriendo una falta de destreza artística del autor:

“Dicen que el autor tardó en escribir la obra veintiún días. Debió de gastar veinte en escribir don Juan y uno en Ciutti. En la primera escena de la obra llega a decir que no sé cómo se llama don Juan, después de llevar un año a su servicio. ¡Ni que fuera tonto!” (27).

Las referencias a la vida real como mecanismo metateatral tienen su representación aquí en las alusiones de Saturnino a lugares geográficos relacionados con el teatro; es el caso de Olmedo, ciudad famosa por su caballero, creado por Lope de Vega: “Como aquella vez que me dio el amor por una moza en las fiestas de Navidad en Olmedo, cerca de Medina, de donde era el Caballero. *El Caballero de Olmedo*, quiero decir, de Lope, que también la hemos llevado un tiempo en repertorio” (43).

Finalmente, Saturnino termina su caracterización de Tenorio, en su cabeza, para viajar así hacia la vida eterna. El actor, incapaz de desprenderse de su personaje de Ciutti, ha conseguido que la ficción suplante a la realidad y que su imagen se perpetúe en la eternidad como el galán que siempre quiso ser, dentro y fuera del escenario.

Otro ejemplo de conflicto entre el actor y su personaje se puede apreciar perfectamente en *El canto de la rana*, de José Sanchis Sinisterra³⁸⁹. En esta ocasión, el dramaturgo valenciano ha escogido como inspiración los pocos datos biográficos que se conocen de Cosme Pérez, el famoso actor del siglo XVII, popular por encarnar de por vida el papel del alcalde bobo Juan Rana, en entremeses de Quiñones de Benavente, Calderón y otros³⁹⁰. La vida de Cosme Pérez es sintomática de esta relación problemática e indisoluble del actor con su personaje; de hecho, algunos estudios los equiparan: “Almost all the playwrights wrote *entremeses* for Juan Rana, the most popular comic actor of the time” (Newberry, 1979, 32). De esta forma, Sanchis Sinisterra llama la atención sobre esta “estrecha, quizás agobiante interdependencia” entre actor y personaje³⁹¹.

Sanchis se inspira en esta biografía porque hace explícita esa problemática dependencia e investiga en los límites de la teatralidad, obsesión constante de este dramaturgo. En los datos históricos se dice que, tras diez años como representante,

³⁸⁹ Escrita entre 1983-1987 y publicada en 1995, en *Misero Próspero y otras breverías* <<http://parnaseo.uv.es/ars/fichasautores/sanchis/cantorana.htm>> [Consultado: 9 de junio de 2014].

³⁹⁰ “Más de cincuenta piezas pertenecientes a este género llamado ‘menor’, con Juan Rana como protagonista, han llegado hasta nosotros, escritas algunas de ellas por autores de la talla de Calderón, Moreto o Quiñones de Benavente” (Sanchis Sinisterra, en “Introducción”, *Teatro menor*, 131).

³⁹¹ José Sanchis Sinisterra, *Teatro menor (50 piezas breves). Pervertimento. Misero Próspero. Vacío*, Ñaque, Ciudad Real, 2008, pp. 131-43, p. 131. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Cosme Pérez quiere dejar la profesión: “¿Se debe tal vez a la necesidad de desprenderse de un personaje, de una máscara, que ya amenaza su identidad?” (132). Sin embargo, se le pretende convencer de que no abandone las tablas mediante concesiones y privilegios y continúa actuando por otra década³⁹². *El canto de la rana* se inspira, concretamente, en un momento determinado de su vida, a pocos años de su muerte (1672), cuando su figura es finalmente elevada a los altares en el entremés *El triunfo de Juan Rana*. Es este un momento que Sanchis identifica con la paradójica situación de una “grotesca glorificación” (132) que, a juzgar por los datos que tenemos de Cosme Pérez, más debe haberle supuesto una humillación que un éxito: “¿Qué pensaría, qué sentiría el anciano actor de tan dudosa gloria?” (132). Esta situación contradictoria que vulnera los límites entre la realidad y la ficción haciendo que la segunda sustituya a la primera, es considerada también metateatral, o más concretamente, pirandelliana, por W. Newberry:

Certainly the most intriguing example from a Pirandellian point of view is *El triunfo de Juan Rana*, whose author is unknown. After Juan Rana had been retired for many years, the royal family and the theatregoers wished to honour him in a *fiesta* at the Retiro. The actors bring him on in a triumphal chariot, but they say that it is not he but his statue because Juan Rana will not leave his home (1979, 32).

Sanchis Sinisterra también aprovecha el sesgo metateatral de esta circunstancia histórica que confunde al actor con su personaje, para crear esta obra breve: “De esta circunstancia real, imaginariamente recreada, arranca el presente esbozo dramático, *El canto de la rana*, que parafrasea el título y la situación inicial de un famoso texto de Antón Chéjov, *El canto del cisne*” (132).

La metateatralidad surge, como siempre en este tipo de obras, de que la acción tiene lugar en un escenario: “La acción transcurre en el escenario del coliseo del Buen Retiro” (133), de lo cual se va haciendo consciente Cosme Pérez poco a poco, ya que está borracho y llega al escenario buscando un sitio donde desaguar: “Espera, Cosme... ¿No estaré aún en el Coliseo del Buen Retiro? [...] ¿Cómo es eso? Tal vez acabóse la comedia, concluyó la fiesta, fuéronse todos y...” (134).

De la autoalusión al espacio escénico se deriva la afirmación de su propia condición de actor, que reivindica frente a la supremacía de su personaje: “¡Soy Juan Rana, señores, para servirles... el almuerzo (*Emite una risa peculiar... pero la interrumpe bruscamente y grita con su voz, furioso consigo mismo*). ¡Miento! No soy

³⁹² “La reina doña Mariana llega incluso a concederle, en 1652, una pensión vitalicia” (132).

Juan Rana, sino Cosme Pérez... Cosme Pérez soy, representante” (135). Vemos aquí que Cosme se dirige irónicamente a un público invisible que piensa que no está, pero que sí se encuentra allí, oculto, observando esa inesperada y última función que Cosme-Rana les está ofreciendo: “(*Tiende el candelabro hacia la sala y grita*). ¿Hay alguien ahí? ¡Ah, de la vida! ¿Nadie me responde?” (135). Esta alusión y ficcionalización del público que rompe la cuarta pared es otro recurso metateatral muy utilizado por el dramaturgo valenciano, ya que contribuye a poner en evidencia las convenciones teatrales.

De la autoalusión a su profesión como actor se deriva la típica referencia a la marginalidad y mala consideración social de los representantes, asunto que se repite en varias obras de Sanchis Sinisterra como *Ñaque*, *El Retablo de Eldorado*, *El cerco de Leningrado* o *¡Ay, Carmela!*. En esta ocasión, Juan Rana le espeta a Cosme: “¿Qué oficio ni qué flor llamas a aquel andar arrastrando las nalgas de compañía en compañía, de comedia en comedia, de papel en papel?” (139)³⁹³. Pero, seguidamente, se transforma en Cosme Pérez, quien se defiende: “Tal es el lote del representante: ser uno y ser muchos, estar en todas partes y no estar en ninguna” (139).

La alusión al mundo del teatro alcanza la referencia a la vida real cuando Cosme nos da datos acerca de la popularidad de las representaciones teatrales en el Barroco, así como se hace eco de los favores que él mismo recibía de la realeza con tal de que no dejara su profesión: “Nadie dijera que, hace apenas unas horas, brillaba este lugar como un ascua, con toda la corte y grandeza de España...” (136).

Pero vemos que esta reivindicación de la propia personalidad de Cosme Pérez frente a la de su personaje, Juan Rana, se torna violenta, se convierte casi en una lucha consigo mismo, entre su *yo* real y su *yo* ficticio: “¡Maldito Juan Rana!... Hete aquí el emblema de nuestro consorcio: todo me lo tuerces y desvías de su natural inclinación. Quiero ir yo acá, tú me llevas acullá” (137). La relación con el personaje que absorbe toda su vida es tan problemática que llega al odio: “¿No sospechabas que guardara contra ti tanto resquemor? ¿Creías que te estaba agradecido por haberme traído fama, fortuna y favores durante tantos años?” (138). La singular batalla consigo mismo

³⁹³ Recordemos que “La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro” es un artículo del dramaturgo valenciano al que me he referido a propósito de las obras que tratan de compañías de la época áurea. No obstante, esta marginalidad la hemos visto presente en obras de otros autores como *El Nacional*, de A. Boadella, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, de J.L. Alonso de Santos o *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, de I. García May.

procedente del desdoblamiento entre el actor y su personaje continúa, dado que estas recriminaciones hacen despertar a su Juan Rana interior, que se defiende³⁹⁴:

(Se interrumpe [...]. Parece recomponer, en unos cuantos pasos, los andares y maneras de su personaje. También su voz suena distinta). ¡So, compadre!... Ataja los galopes de tu lengua [...]. Cosmecillo, que si ahora te precias de ser alguien, cosa bien poca y apocada fuiste hasta topar conmigo (138).

El actor-personaje vuelve a transformarse en Cosme Pérez para responder a los insultos de su personaje: “*(Cambia a Cosme). ¡A ti quise dejar, que no la farsa y sus trabajos! ¡A ti, Juan Rana, a ti! De ti quise librarme una y mil veces, por condenarme de por vida a ser alcalde bobo de entremeses, cuando pude haber sido galán osado, amigo leal, soldado valeroso, enemigo fiero [...]*” (138)³⁹⁵.

En el intento por dar por concluida esta batalla, Cosme Pérez decide *ahogar* a su personaje poniéndose ropas de noble:

(Busca entre los bultos que yacen por el suelo y encuentra una peluca, un gran sombrero, un amplio y lujoso jubón, una brillante espada...Mientras habla, se los irá poniendo sobre el grotesco disfraz de Juan Rana, con lo que su apariencia final será, más que ridícula, monstruosa). Voy a cubrir su burda facha con nobles atavíos... voy a borrar de mí su torpe bulto (140).

Pero finalmente se impone el personaje, que protesta ante esta vana pretensión del representante: “No, no soy de los primeros que se olvidan de quién son... [...] ¿Lo has olvidado tú, Cosme, en cubriéndote con esas... galas? ¿Con ellas quieres borrar... y borrar...? [...] Porque, ¿qué quedará de ti si a mí me entierras y destierras?” (143). Pero entonces descubrimos que, verdaderamente, Cosme Pérez ha vuelto a interpretar a su Juan Rana en contra de su voluntad: “*(Súbitamente, el teloncillo del Coliseo del Buen Retiro comienza a desplegarse, al tiempo que se escucha una creciente salva de aplausos)*” (143). Cosme ha representado sin saberlo, una vez más y a pesar de su oposición, a Juan Rana, quien, como artista agradecido y confundido, responde resignado a estos aplausos y “ejecuta una servil y bufonesca reverencia” (143).

³⁹⁴ “La acción dramática de *El canto de la rana* transcurre en el escenario en penumbras del Coliseo del Buen Retiro, luego de la fiesta dedicada al personaje immortalizado por Cosme Pérez. Al quedar solo, se produce un desdoblamiento de Cosme en Juan Rana y un verdadero duelo entre actor y personaje” (Sosa, 2004, 181).

³⁹⁵ Idéntica pretensión tiene Saturnino Morales, que quiere pasar de ser el criado Ciutti a ser el galán don Juan Tenorio. Esta necesidad de interpretar/ser el papel protagonista viene dada por la confusión de su papel en la vida con el del teatro. Aniano Peña, el segundón y secundario de *Un hombre de suerte* (obra de la que me ocuparé a continuación), por el contrario, no siente esa necesidad de suplantar al protagonista, Fernando San Juan, sino que siempre le guarda respeto y admiración, resignándose, así, con su papel en la vida y en el teatro.

Cosme Pérez hace de sí mismo, pero encima de un escenario, convirtiéndose, así, en su personaje, en Juan Rana.

Todo el monólogo ha sido, finalmente, una representación ante un público existente pero invisible –como el público real–, un teatro dentro del teatro: “A esta convicción finalmente asumida le responde una salva de aplausos de un público que, en las sombras, habíamos empezado a adivinar en un rizo de *teatro en el teatro*” (Sosa, 2004, 182).

La confusión de la intérprete con su personaje llega a su extremo en *Solo para Paquita* (1991), de Ernesto Caballero³⁹⁶. Esta pieza se compone de tres monólogos; en los dos primeros, el personaje de Paquita nos cuenta cómo ha asesinado a dos hombres que han abusado de ella; en el tercero, es la propia intérprete de Paquita quien ha experimentado las mismas circunstancias del personaje que encarna y, absorbida por esta, ha asesinado también a su director de teatro. Se trata de un “discurso caótico e intranquilizador con estructura metateatral” (Serrano, 2004, 88).

La estrategia metateatral de la identificación de la actriz con su personaje provoca un vuelco en el sentido último del texto. En ese momento, nos tornamos conscientes de la dicotomía actriz/personaje y de la brecha que existe entre la realidad y la ficción.

Hasta llegar a ese punto, en los dos primeros monólogos, Paquita se dirige directamente al público que está ficcionalizado en dos tipos de personas: los componentes del grupo de apoyo al que acude y los internos del psiquiátrico en el que es internada posteriormente. En el primer monólogo, cuenta su experiencia como una mujer funcionaria, solitaria y aburrida, que se recluye en el bingo y en el café. Desde el inicio, Paquita reclama nuestra atención, nos agradece nuestro silencio para escucharla, exigencia que, referida a un público espectador acostumbrado a esa actitud pasiva, no es nada difícil de cumplir:

Doy muchos rodeos para evitar entrar... en mi caso concreto... sé... que vuestro silencio trata de ayudarme... sois muy amables... pero es que... este silencio también impone lo suyo... aunque claro... tiene que ser así [...] gracias a este cafetito

³⁹⁶ Ernesto Caballero (1957) es un dramaturgo formado en el teatro alternativo de los ochenta, uno de sus más conocidos representantes. Sus obras se expresan tanto de forma realista –asaineteada, incluso, como *Squash* (1988)– como vanguardista (*Auto*, 1992, o *Destino desierto*, 1996), lo que se transmite en la vaguedad de los límites espacio-temporales o en la relativización del concepto de tiempo. Este vanguardismo se ve asimismo en sus personajes, que vagan en la incertidumbre de sus propias vidas, “un sentimiento metafísico del hombre en la sociedad” (Ragué-Arias, 1996, 244). Por otro lado, aparece en él presente la herencia del teatro de los siglos de oro y de Lorca, esta última evidente en *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba* (2000).

en vuestra compañía...he creído... me había parecido que había logrado... olvidar... por unos momentos... mi situación³⁹⁷.

Su situación es que acaba de asesinar a alguien, como averiguaremos a continuación. En el bingo conoce a un hombre obsesionado por lo esotérico que la abandona sin explicación y, cuando vuelve a aparecer, ella lo asesina con unas tijeras. El motivo de las tijeras y de los objetos punzantes se volverá a repetir para el caso del psiquiatra y el director, los hombres que posteriormente abusarán de ella.

El sentimiento de culpa le persigue y decide acudir a este grupo de ayuda para confesar: “Prefería hacer esta primera confesión ante vosotros” (303). A continuación, en la segunda parte, conocemos que tras esta revelación ha sido recluida en un psiquiátrico: “Así fue como confesé públicamente... después... ya sabéis... llegaron los enfermeros... y me acompañaron hasta este lugar... con vosotros... también reclusos en este centro de salud... donde... según nos ha explicado el doctor Ceballos... estamos obligados [...] a exponer [...] los hechos tal y como sucedieron” (303-4). Y este mismo doctor Ceballos es el que parece víctima también de unas tijeras cuando abusa de Paquita en una consulta médica.

En el tercer monólogo conocemos a la actriz que encarna a Paquita, ya que pone de manifiesto que los parlamentos anteriores habían sido proferidos por su personaje: “Hasta ahora he estado... haciendo... representando a Paquita... yo... quiero ser Paquita... quiero seguir siendo Paquita” (309). La distancia entre la actriz y su personaje se ha acortado tanto que acaba de vivir la misma experiencia de abuso sexual por parte de un hombre respecto al que se sitúa en inferioridad de poder. La actriz que encarna a Paquita va a confesar su crimen y está condenada a permanecer en el escenario porque no puede dilucidar si el crimen lo ha cometido como la actriz *real* o como el personaje de Paquita: “No quiero... salir de este escenario [...]. Ya no soy un personaje” (309). Y ahora nos revela su condición de actriz y la vida detrás del escenario mediante la autorreferencia a las conversaciones y discusiones con su director, en este caso, el alemán Wilfried: “Bromea Wilfried... mi director... cuando confieso mis temores de actriz... los personajes no se pierden... se pierden los actores... sí... ellos se quedan en blanco... como náufragos de la escena... siempre repite con su acento de alemán oriental” (310).

³⁹⁷ Ernesto Caballero, *Solo para Paquita (estimulante, amargo, necesario)*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 295-315, p. 298. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

El director, situándose en superioridad de condiciones con respecto a la actriz, abusa de ella en el momento antes de salir al escenario, cuando esta le ha confesado sus temores con respecto al monólogo y al personaje de Paquita. La actriz, absorbida por su personalidad ficticia, actúa como esta y acaba asesinando a su director, como forma de autodefensa o de venganza : “Tenía que decirlo... confesar públicamente... que ahí está... Wilfried... decumbente... en el camerino... con las tijeras de la caja de costura... como un once clavado en el pecho” (311).

La salida del escenario implicará el enfrentamiento de la actriz con su propio acto, su confrontación con la realidad; de ahí que se muestre incapaz de abandonar las tablas y, en consecuencia, su personalidad ficticia que le ampara: “Qué hacer... no quiero... no quiero... salir de este rectángulo de madera... no quiero salir... de esta accidentada... fatal... representación” (313).

Otra obra en la que el conflicto actor/personaje se relaciona con la ficción/realidad en analogía con la vida/muerte es *A papel bien sabido, no hay cómico malo* (2002), de Jesús Campos³⁹⁸. Se trata de un breve monólogo en el que, al modo de Saturnino Morales (*La sombra del Tenorio*), el intérprete se sitúa a medio camino entre la vida y la muerte, el sitio idóneo para reflexionar acerca de la relación del actor con su personaje. El actor/actriz se siente indignado porque no ha podido ensayar su propia muerte encima del escenario y ahora, entendemos, en forma de fantasma, se dirige a su hipotético director para pedirle que le deje volver al tablado y completar su actuación: “Quiero repetir la escena porque, en esto del teatro, el secreto está en el ensayo. Que ya lo decía mi abuelo: ‘A papel bien sabido, no hay cómico malo’”³⁹⁹.

Dado que la acción se sitúa en un escenario y el personaje es un actor, la autorreferencialidad aparece en forma de alusiones al arte actoral y al mundo del teatro (“Yo soy un actor humilde”, 1). Por ejemplo, el intérprete muestra los temores de los de su profesión, como la incapacidad para declamar, el error o la interrupción: “Farfullé.

³⁹⁸ Jesús Campos (1938) es autor, actor, director y escenógrafo que inició su carrera en los setenta. La escenografía cumple un papel muy importante en sus obras, entre las que se encuentran títulos como *7000 gallinas y un camello* (1973), *Entrando en calor* (1988) y *A ciegas* (1995) (Oliva, 2002, 278). Entre sus últimos estrenos está *d.juan@simetrico.es* (*La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*) (2008) <<http://www.jesuscampos.com/obras-de-teatro/djuan.html>> [Consultado: 3 de julio de 2014].

³⁹⁹ Jesús Campos, *A papel bien sabido, no hay cómico malo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 3. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición). <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-papel-bien-sabido-no-hay-comico-malo--0/>> [Consultado: 10 de junio de 2014].

Yo, que no he farfullado en la vida, farfullé. Y no farfullé con la efe, no; farfullé con la eme. Mire que es difícil farfullar con la eme; pues farfullé con la eme” (1).

El actor ha muerto en el escenario, pero su incapacidad de discernir entre la realidad y la representación teatral le hace interpretar el momento de su muerte como otra función más, y se queja de los imprevistos, de la falta de ensayos (“Lo advertí. Es más, figura en contrato: exijo ensayos”, 1) y de su falta de pericia para interpretar su propia muerte:

En el momento final, voy y farfullo. Bueno, farfullo en el comienzo de la frase, que el final ni se oyó. Hhh. Nada. Hhh. ¿Lo oye? Hhh. Pues eso, ni se oyó. ¿Se lo puede imaginar? Me quedé sin aire. Una frase de tres sílabas, y en la tercera me quedo sin aire [...]. Es que además me di un costalazado que mire cómo tengo la espalda (2).

El intérprete siente que ha dejado su actuación sin terminar y solicita volver para remedar la situación: “Por eso mi insistencia en volver [...]. Ahora, eso no quita para que el público tenga derecho a una reparación” (2)⁴⁰⁰. Se siente indignado porque no ha podido ensayar su propia muerte: “No que hoy, sin avisar –y que conste que yo miro la tablilla todos los días–, pues eso, sin avisar, no solo digo ‘Me muero’, sino que, además, me muero de verdad” (2). El actor/actriz se muestra autocrítico con su propia actuación y nos ofrece datos autorreferenciales acerca del arte de la representación: “Y anda que no habré caído yo veces en escena. Pero como si nada. El cuerpo relajado; un poquito de tensión en el cuello, eso sí, para poner a salvo la nuca; controlar los muebles... Elemental. Y caer compacto, armónico. Bien. Vamos, que da gusto verte caer. No que he roto la mesita del teléfono, he tirado los vasos de güisqui, que los he puesto a todos hechos una pena” (2).

Se ha producido la suplantación de la realidad por la ficción, de manera que la muerte no se interpreta en términos de realidad, sino de representación: “Yo no me he muerto nunca. No sé cómo se hace. En teoría, tenía que haber quedado perfecto, pero ya, ya. Mire, no sé la gente cómo se morirá, pero un actor necesita ensayos” (3).

La sustitución de la personalidad real por la ficticia es el tema de *El gordo y el flaco* (1990), de Juan Mayorga⁴⁰¹, en la que esta mítica pareja del cine clásico,

⁴⁰⁰ Esta obsesión de los intérpretes por no dejar el escenario vacío la hemos visto en *Los figurantes* o en *Ñaque*, de Sanchis Sinisterra, así como en *La Tirana*, de Domingo Miras, cuya protagonista, sin traspasar la barrera de la muerte, también ha abandonado sorpresivamente el escenario por sus malas condiciones físicas, y lucha en su camerino consigo misma para volver al escenario y terminar su actuación.

⁴⁰¹ Juan Mayorga (1965) pertenece a la generación que creció en la Transición y es considerado ya “uno de los dramaturgos españoles más importantes del siglo XXI” (2011, 15). Las múltiples traducciones y

Laurel&Hardy, ya en decadencia, ensayan inútilmente los diálogos y gags que les hicieron famosos en un intento por conjurar el paso del tiempo.

La pareja se encuentra en una especie de retiro para viejos mitos del cine (el alarido de Tarzán al inicio y al fin de la obra parece sugerir esto). Su decadencia es notable porque ya no se parecen físicamente a sus personajes, ni hablan igual. No encuentran trabajo y, si lo consiguen, son apariciones en solitario. Tan solo les queda su personaje, por eso repiten incansablemente los gestos y gags visuales de sus películas.

El Gordo es el que dirige estos ensayos –donde aparece el recurso metateatral del papel dentro del papel–, de manera que se le puede considerar un personaje-dramaturgo. Este se enfrenta al Flaco, quien quiere abandonar a su compañero, renovarse, de manera que cuestiona su trabajo de tantos años sugiriendo técnicas y trabajos distintos. Esta lucha significa el intento desesperado del Gordo por seguir siendo personajes, razón última de su existencia. Esta pareja de intérpretes de la gran pantalla se convierten en un ejemplo paradigmático de la indisoluble relación entre el actor y su personaje, aspecto que les afecta, además, de manera colectiva, ya que uno sin el otro no pueden existir en la ficción. La suplantación del actor por su personaje, la confusión realidad/ficción, en definitiva, es uno de los recursos metateatrales junto con las referencias al mundo del cine y el del papel dentro del papel que aparece en los ensayos de los diálogos de las películas.

La continuidad entre la vida y el escenario traspasa la barrera de la muerte, como se puede comprobar en *Un hombre de suerte* (2003), de José Luis Alonso de Santos. De forma paralela a *La sombra del Tenorio*, nos encontramos con un personaje-actor, Fernando San Juan, que se dirige a los espectadores para cumplir “con un penoso deber”⁴⁰² como es realizar la última voluntad de su amigo fallecido, Aniano Peña, actor secundario de la compañía de la que Fernando es director y primer actor. Aniano pretende que Fernando lea una carta en la que le explica que, fruto de la relación ilícita con su mujer, Julita, tiene una hija a la que no conoce.

representaciones de sus obras en innumerables idiomas “confirman la extraordinaria proyección internacional de la obra dramática de Juan Mayorga, el autor español más estrenado y representado durante estos diez primeros años de nuestro siglo XXI” (2004, 24).

Algunos de sus títulos más representativos son *El traductor de Blumemberg* (1992), *Cartas de amor a Stalin* (1999), *El gordo y el flaco* (2000), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Hamelin* (2005) o *El chico de la última fila* (2006). Fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2013, por *La lengua en pedazos*, obra sobre la figura de santa Teresa de Jesús (*Parnaseo*. Universitat de València <www.parnaseo.uv.es>).

⁴⁰² José Luis Alonso de Santos, *Un hombre de suerte*, Ciudad Real: Ñaque, 2004, p. 16. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

La metateatralidad opera a diferentes niveles; el más importante de ellos es la autorreferencialidad al mundo del teatro con el que se compara la vida real. El propio autor, en la “Nota” introductoria, afirma que el componente metateatral de esta obra funciona como desvelador de los mecanismos y convenciones teatrales y, por analogía, de los resortes ocultos que gobiernan una vida:

Hay algo de confesión ante el público, de juicio, de desnudarse ante el mundo, de balance de una vida..., en busca de los resortes secretos que mueven nuestros actos, y la gran carga moral que acompaña a los mismos al margen de nuestra voluntad, usando para ello las propias armas del arte escénico como tal, o el metateatro, como gusta decirse ahora (Nota del autor, 11).

Por tanto, el tópico del *theatrum mundi*, como en *La sombra del Tenorio*, establece la relación de continuidad vida/teatro y, además, funciona como *mise en abyme* al reflejar o sacar a la luz los resortes ocultos o mecanismos que gobiernan una vida.

En primer lugar, como en otras obras que hemos visto cuyo tema es el teatro (compañías, autoría, dirección, intérpretes, etc.), la autorreferencialidad se deriva, por un lado, de situar la acción en un escenario de teatro que, normalmente en este tipo de obras, está vacío: “Escenario en penumbra, fantasmal y casi vacío” (15); y, por otra parte, del personaje-actor de teatro que se dirige directamente a la masa espectadora: “Soy Fernando San Juan, actor de teatro retirado” (16).

Fernando se convierte en figura intermedia entre el escenario y la sala, pero, además, se da la circunstancia de que esta situación definida por la ficción coincide con el contexto real de un actor, Juan Luis Galiardo, que se dirige a su público real. La consecuencia de esta interposición de un personaje-narrador generador entre el escenario y la sala es el acercamiento entre la realidad y la ficción que se persigue a lo largo de toda la obra, para ilustrar la suplantación de la vida por el teatro.

Una modulación de este tema de la realidad/ficción es la identificación del actor con su personaje (“el papel se pega”, 30). Fernando, como director de la compañía, se reservaba siempre los papeles principales y Aniano representaba los secundarios, quien se sentía un segundón tanto en la vida como en el escenario: “—Eso de cambiarse los nombres es para los protagonistas, Don Fernando—, me decía él. —Los secundarios con el nombre que dios nos ha dado, nos vale” (18). Aniano, al contrario que Saturnino Morales (*La sombra del Tenorio*), asume con toda naturalidad su papel de figurante, de

comparsa de Fernando, tanto en la ficción como en la realidad y, es más, siente profunda admiración por su director:

—¿Quiere que le vaya a por un cafelito al bar, Don Fernando? Que hace frío afuera, y si sale, a lo mejor se constipa— me decía.

— ¿Y tú no te constipas?

— Yo soy de hierro. Además para salir de espíritu, y dar la bendición de obispo al final de la obra, da igual estar malo o bueno (21).

Aniano Peña es incapaz de separar su personaje de su vida real. Fernando también siente esa equiparación vida/teatro que nos remite al tópico barroco del *theatrum mundi*, tal y como se afirma en el epígrafe inicial: “¡La vida es una triste bufonada, que interpretamos fingiendo y mintiendo, para escarnio nuestro y disfrute del mundo!” (16).

La interpretación de la vida real en términos teatrales puede verse en el relato que Fernando hace de su aventura con la mujer de Aniano. Fernando conquista a Julita interpretando al Tenorio: “Y yo la besé interpretando ese absurdo papel de D. Juan que, sin venir en el programa, todos representamos alguna vez en la vida [...]. / ‘¿No es verdad, ángel de amor [...]?’ / Y ya lo demás vino rodado” (31). Tras este desliz, la actriz, como represalia porque Fernando no la contrató para la siguiente gira, se lo contó todo a su marido, Aniano, y “empezó un drama en cinco actos para Aniano Peña y para mí” (33), afirma Fernando. Debido a la interferencia de la vida real en la ficción, la traición de Fernando a Aniano se traspasa a las tablas: “Aniano hacía en *El caballero de Olmedo* el criado [...]. Yo le había encontrado muy desencajado a Aniano en el primer acto” (35). El estado de ánimo de Aniano está perjudicado al enterarse de la traición de su amigo y de su mujer, de manera que decide hablar con Fernando, pero lo hará al modo teatral: “‘Lo sé todo. No puedo vivir más con esto sobre mis espaldas, es una cuestión de honor. Yo soy un hombre, don Fernando...’ / [...] Además, influido por el papel que estaba haciendo de la obra de Lope, me las dijo medio en verso: ‘Que ha mancillado mi honor / me he enterado con horror...’” (35).

Otro tipo de metateatralidad aparece en las referencias literarias que pueden ser consideradas un tipo de intertextualidad. Es evidente que, tratándose de una obra sobre las andanzas de una compañía de teatro ambulante, las referencias a clásicos de nuestro teatro no se harán esperar. Así, como acabamos de ver, se nombra *El caballero de Olmedo*, *Don Juan Tenorio*, *La vida es sueño* e incluso *Hamlet*, si pensamos en que el fantasma de Aniano se ha aparecido a Fernando para que este cumpla su última

voluntad. Fernando recita fragmentos de las citadas obras provocando la aparición de un tipo de papel dentro del papel. Otra manifestación del rol dentro del rol la vemos cuando revive los diálogos con Aniano Peña o imita, parodiándola, su horrible forma de actuar.

El discurso autorreferencial es el mecanismo metateatral que gobierna toda la obra, ya que el monólogo de Fernando reflexiona sobre diferentes aspectos del arte teatral y su relación con la vida. A través del relato del protagonista acerca de su complicada relación con Aniano Peña, Fernando pretende hacernos partícipes de los problemas que asolan el mundo de la escena, como la situación del teatro en la sociedad actual y el papel del público. A este respecto, Fernando San Juan se muestra crítico con la competencia entre teatro y televisión, así como con la pasividad del público, cuya falta de juicio estético critica, poniendo como ejemplo el abandono de las salas por el fútbol:

Fuimos a tomar algo antes de dormir, más que nada para quitarnos el amargo sabor de boca de las tres filas escasas que habíamos tenido en la función de noche. Nadie mejor que un actor sabe lo duro que es actuar sin público. Y más en verso. Dijeron que había fútbol, y si hay fútbol apaga y vámonos. Adiós teatro (26-7).

Fernando explica que “en esos tiempos hacía poco que se había inventado la caja tonta y estaba de moda” (27), de manera que cuando había un evento televisivo, se producía el vacío en las salas. Termina el veterano actor con una amarga reflexión sobre el público: “Qué poco ha cambiado el público, y si acaso para peor” (27). Fernando también nos da pistas acerca de cómo influye esa actitud pasiva del público en el ánimo de los actores: “Salir al escenario con un patio de butacas vacío y desolado, ante poco más o menos una docena de adormilados espectadores, a decir aquello de: ‘...Que toda la vida es sueño / y los sueños sueños son...’. Eso hay que vivirlo para saber lo que es” (28). Del mismo modo influye el hecho de contar o no con el apoyo institucional, y aquí entramos en el recurrente debate acerca de la subvención pública y su capacidad de determinar o no la libertad de los artistas: “Como se trabaja con subvención, da igual que la obra guste o no” (25).

Finalmente, en la vida como en el teatro, predomina lo absurdo y esta falta de lógica hace difuminar la frontera entre la realidad y la ficción. La consecuencia de esta incertidumbre es pretender que el arte sustituya a la realidad, que es lo que persiguen Saturnino y Aniano, este último víctima de la supremacía del teatro sobre su propia vida.

Para terminar este epígrafe, quisiera mencionar dos obras en las que queda clara la continuidad realidad/ficción, actor/personaje, ya que las vivencias del escenario se trasplantan a la vida real: *Casting* y *El cuervo graznador grita venganza*. En la primera de ellas, *Casting* (1997), de Roger Justafré, cuatro personajes, dos parejas, extrapolan su profesión a las situaciones reales de la vida, transformando su mundo en un teatro, continuación de lo que practican en el escenario. Esta analogía de la vida con el teatro nos remite al renovado tópico barroco del *theatrum mundi*⁴⁰³. Los protagonistas de esta obra, relacionados con el mundo del cine, mantienen una serie de relaciones amorosas entre sí presididas por la mentira. Cada persona miente y engaña a la que es su pareja en ese momento por miedo a sentirse rechazada. Se trata, en realidad, de actuar y fingir para superar los *castings* a que nos somete la sociedad con sus prejuicios.

También hay personajes actores en *El cuervo graznador grita venganza* (1985), de Ernesto Caballero, donde la autorreferencialidad al mundo del teatro alcanza a unos intérpretes de *Hamlet* que se ven involucrados en un turbio asunto de espionaje, en plena Guerra Fría.

2.2. Personajes teatrales

De los actores y actrices pasamos a los personajes de ficción que, unamunianamente, quieren rebelarse contra su propia naturaleza. Según L. Abel, esta capacidad de las figuras literarias para traspasar las fronteras de su propia obra de arte las convierte ya en metaficcionales. De este modo, vamos a encontrarnos a personajes metateatrales por excelencia, como el Próspero, de Shakespeare, que encuentra su verdadera naturaleza de personaje-dramaturgo en manos de Sanchis Sinisterra; al don Juan de Tirso, quien, a través de la pluma de Ricardo Morales, quiere reivindicar su papel de transgresor de la moral tradicional; a los Calisto y Melibea de *La Celestina*, que invierten sus papeles hartos de ser el conquistador viril y la mojigata sensiblera; a los hombres de *La casa de Bernarda Alba*, desde cuya perspectiva contemplamos ahora el drama lorquiano; y al pícaro don Pablos de Quevedo, convertido en personaje de

⁴⁰³ Roger Justafré (1944) es realizador de televisión. Su primer estreno teatral fue en 1966, con *Y hubo otra pequeña guerra*. Después ha sido galardonado con numerosos premios aunque no todas sus obras han subido a los escenarios. Entre los temas de sus textos aparece, por un lado, la mitología clásica (como *El vellocino de los espejos*) y por otro, el teatro tipo “boulevard protagonizado por personajes de la burguesía, en el que con toques de sutil decadencia arraigada en los años sesenta refleja problemas de la pareja o de diferencias generacionales” (Ragué-Arias, 1996, 76), como es el caso de *Casting* y *Roses de paper*. Más recientemente se le concedió el Premio de Teatro Carlos Arniches, en 2008, por el título *No os quedéis mudos*.

teatro en la adaptación de Alonso de Santos, que viene al presente a hacernos conscientes de la picaresca de entonces y de ahora.

En *Misero Próspero* (1988), de José Sanchis Sinisterra, el protagonista de *La tempestad* está con su hija Miranda en la isla adonde fue desterrado por su propio hermano; sin embargo, Próspero es ahora un personaje decadente, viejo y achacoso. Es consciente de la naturaleza ficticia y efímera de su existencia dentro de una realidad inventada por él mismo con sus artes mágicas y para sus únicos espectadores: Miranda, Calibán y Ariel.

La metateatralidad se deriva de la intertextualidad con la obra de Shakespeare, así como de la creación de un personaje-dramaturgo, autoconsciente de su naturaleza ficticia.

En cuanto a su relación con Shakespeare, Sanchis Sinisterra recoge este tipo de personaje-dramaturgo –característica que ya apuntara L. Abel– y realiza una reescritura “no del texto *La tempestad*, de Shakespeare, sino del mito literario de Próspero, Calibán y Ariel” (Sosa, 2004, 184)⁴⁰⁴. La diferencia es que “Sanchis Sinisterra dibuja a un director escénico achacoso que ya no tiene razón de ser porque desaparecen sus espectadores, Miranda, Calibán y Ariel” (Sosa, 2004, 185). Esta característica teatral del personaje en su decadencia física le acerca a Beckett, aspecto que ya mencionó el autor valenciano: “El mago shakespeariano, desterrado del ámbito mágico de *La tempestad*, parece haber caído en el mundo residual y terminal de Beckett” (Sosa, 2004, 185, nota 243).

Próspero se encuentra viejo y enfermo, asediado por la enfermedad, en plena decadencia, en definitiva: “Putas del infierno, demonios coñudos que envenenáis mis sueños... ¡atrás! [...]. Bastante penitencia tengo ya con mis achaques: el asma, la ciática, las lombrices, los eczemas, la úlcera, los cólicos, la flatulencia, el reumatismo, la hidropesía, las hemorroides, las varices, la migraña, el insomnio...” (68)⁴⁰⁵. Apela a Miranda, la interlocutora de casi todo su monólogo, quien, casi como una enfermera, ha de darle sus medicinas: “¿No me oyes, Miranda? Necesito las gotas: es la hora” (65);

⁴⁰⁴ “Como dice L. Abel (1969) a propósito de *La tempestad*, nunca un director fue mejor servido: Próspero tiene dos ayudantes que llevan a cabo sus órdenes escénicas (Ariel, a cargo de la coreografía; Calibán, de la tramoya). Abel también recuerda que se ha identificado a Próspero con el propio Shakespeare quien, en el gesto de aquel al arrojar el libro de magia al mar y romper para siempre con la misma, anunciaba su propósito de dejar la escena” (Sosa, 2004, 185).

⁴⁰⁵ José Sanchis Sinisterra, *Teatro menor*, Ñaque: Ciudad Real, 2008, pp. 65-70. (A partir de aquí las citas irán referidas a esta edición).

“Gracias, hija mía. ¿Qué haría yo sin ti? ¿Qué sería de Próspero, con todo su poder, con su ciencia y su arte de prodigios, sin estas tiernas manos que endulzan su vejez?” (68).

Debido a estas diferencias con el Próspero original, más que de intertextualidad me gustaría hablar de referencia a la literatura, lo cual es un procedimiento metateatral señalado por R. Hornby, que hemos visto frecuentemente en estas líneas. Las referencias a la obra original son constantes cuando el propio Próspero nombra no solo a Miranda, sino a Calibán y Ariel, del mismo modo que cuando realiza una especie de sinopsis del texto del dramaturgo inglés: “También yo me reservo un pequeño papel. Seré un anciano y noble Duque de Milán a quien su pérfido hermano arrebató sus derechos y, en alianza con el Rey de Nápoles, gran enemigo mío... digo, suyo... abandonó en el mar sobre un barco podrido en compañía de su tierna hijita” (69).

Pero, por encima de esta intertextualidad en forma de referencia literaria, Sanchis aprovecha el carácter de demiurgo teatral de Próspero para crear un personaje que es director de su propia realidad con el fin de transmitir la idea del mundo como un escenario y que toda representación, que es la vida, termina algún día. M.B. Sosa llama a este procedimiento autorreflexivo “la dramatización del director escénico” (Sosa, 2004, 185). Este proceso está en relación, por un lado, con el carácter de “pragmaticidad e impropiedad de la palabra dramática” con que Sanchis Sinisterra denomina al grupo al que él mismo ha adscrito esta obra, y en el cual investiga acerca de lo que ocurre cuando los diálogos no cumplen la función de comunicar o de transmitir información⁴⁰⁶. Esta falta de funcionalidad de los diálogos con voluntad de experimentar con las propias convenciones teatrales está en relación con la metateatralidad de la pieza, la cual Sanchis considera “un pequeño jirón del misterio del teatro, del enigma del arte, de la ambigüedad insufrible de la creación” (Sosa, 2004, 185, nota 243).

Dentro de esta incertidumbre de la creación teatral ilustrada en las dotes mágicas de Próspero, se inserta el recurso metateatral del personaje-dramaturgo. En *Misero Próspero* se pone en evidencia la instancia enunciativa del discurso teatral —el autor o director escénico—, para poner de manifiesto la relación entre el teatro y la vida, esto es, la idea barroca del *theatrum mundi*:

El procedimiento metateatral de la dramatización del director tiene un doble efecto [...]: el significado positivo proviene de la imagen autorreferencial del poder

⁴⁰⁶ “Un trayecto rizomático (1977-2002)”, en notas proporcionadas por el propio autor en las clases magistrales “El autor y su obra. El retorno de la palabra a la escena”, José Sanchis Sinisterra, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 2 al 6 de agosto de 2004.

ficcional del teatro; el negativo, de la toma de conciencia (muy al gusto de Calderón, por cierto) de que la vida es un sueño y el mundo un escenario que algún día hay que abandonar (Sosa, 2004, 185).

El director escénico dramatizado, en palabras de M.B. Sosa, crea una ficción que, como la teatral, aparece y desaparece: “Al ser un texto radiofónico podemos captar la dramatización de Próspero en cuanto a director escénico, que puede crear una ficción a través de la magia de su voz” (184).

Próspero se muestra como un *metteur en scène*: “Con este leve gesto... se levantan los vientos de su sueño lejano y acuden hacia aquí [...] ¿Quieres oír música? Me basta hacer así, y así, y así... Ya está” (65). Nos imaginamos a Próspero como un dios creador haciendo surgir realidades de la nada con sus manos, sus gestos y sus palabras: “Calcino mi cansado cerebro soñando maravillas y horrores para ti. Mi lengua se encallece cada día pronunciando conjuros, mi espalda se enjoroba cada noche sobre los libros de ciencias negras. De esta roca desierta y mortecina, perdida en el océano, he conseguido hacer un paraíso, tan sólo para ti... ¿Qué más puedes querer?” (65-6). Es un dios creador, capaz de suplantar a la mismísima divinidad: “Y Dios, arriba, mesándose las barbas, sin poder hacer nada, incapaz de entender cómo ni cuándo se ha formado tamaña tempestad sin su permiso...” (65).

El carácter de creador del personaje shakespeariano contiene cierto sesgo esotérico, ya que aparece como un mago: “Nunca mi magia habrá creado encantamientos tales. La isla toda se volverá un teatro de ocurrencias. Y tú serás espectadora... y principal protagonista” (69).

Próspero crea un escenario, una isla, un refugio, para sus espectadores: Miranda, Calibán y Ariel. La ficción que ha ideado es efímera y se desvanece cuando él, demiurgo, creador, autor, lo desea: “Mientras que aquí... ¿No es maravilloso? Todo se desvanece en el aire después de ser creado y gozado. ¡Basta de música! Y se desvanece...” (66).

Pero este personaje en decadencia es consciente de que ese paraíso efímero se desvanecerá porque no es real:

Nada otra vez. Nada siempre. Yo solo. Sólo yo. Y esta sórdida gruta... Triste magia trucada... Telones, candilejas, bambalinas... Mis sueños... mis fantasmas... mis años... mis achaques [...]. Dedicar a la tumba un pensamiento de cada tres... Quedar aquí cautivo... En isla tan estéril... Todo se desvanece en el aire... después de ser creado y gozado y sufrido... [...]. Miserio Próspero... misero... misero... misero... (70).

Los personajes autoconscientes son el elemento metateatral principal dentro de este tipo de obras que se construyen a partir de referencias literarias. Es el caso de cinco obras que mencionaré a continuación: *El Buscón* (2004), de Alonso de Santos, *Ardor con ardor se apaga* (1987), de José Ricardo Morales, sobre *El Burlador de Sevilla*; *Pepe el romano*, de Ernesto Caballero; *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1979), de Alfonso Sastre; y *Las máscaras* (1994), de Luis Riaza, sobre *Edipo, rey*.

En primer lugar, vamos a ver al personaje quevedesco don Pablos, quien, en manos de Alonso de Santos se convierte en el narrador y comentador de su propia historia, con la voluntad de influir en el público y hacerle reconocer el paralelismo entre la España pícara del siglo XVII y la del XX, momento de la versión de Alonso de Santos.

El Buscón, de Alonso de Santos es una adaptación al teatro de la novela de Quevedo de 1626, en la que el dramaturgo vallisoletano ha decidido mantener el origen narrativo del hipotexto introduciendo la figura del Pablos narrador: “Con la versión que hace de la obra de Quevedo, el autor ha de adaptar un texto narrativo a un texto teatral [...]. El autor se va a situar por tanto en un interesante terreno fronterizo” (Piñero, 2004, 55). En este trasvase de géneros es donde precisamente reside la metateatralidad⁴⁰⁷.

Tal y como explicaba Ángel Abuín (*vid.* “Primera parte”), la aparición del narrador es el resultado de la utilización de procedimientos propios de la narrativa dentro del género teatral; además, esta aparición de un personaje intermedio que genera la acción, provoca la aparición de varios niveles de ficción. Se trata de un elemento distanciador y épico que deja a la vista las convenciones teatrales y, por tanto, autorreflexivo: “El terreno fronterizo que impregna el estilo en que se enmarca la obra va a permitir el uso de elementos épicos y distanciadores que potencian teatralmente la clara intención del autor de hablar de nuestro presente, trasladando al primer plano las relaciones conflictivas del protagonista con una sociedad deformada entonces y ahora” (Piñero, 2004, 57).

La elección de *El Buscón* está englobada dentro del interés del dramaturgo vallisoletano por los clásicos de la literatura española y los géneros menores, como puede verse en *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, *El combate de don Carnal y doña*

⁴⁰⁷ De hecho, esta confluencia de lo teatral y lo narrativo es una característica de toda la obra de Alonso de Santos, como bien señala Marga Piñero: “La profunda teatralidad que subyace en sus textos, ya que serán los elementos teatrales los que han de convivir en un interesante terreno fronterizo con los narrativos en la versión de *El Buscón*” (2004, 42).

*Cuaresma y La sombra del Tenorio*⁴⁰⁸. Estas obras, además de por su tratamiento del mundo del teatro, están unidas por el uso de la metateatralidad:

El género de la tragicomedia y con el claro referente del mundo literario y utilizando la fórmula del metateatro podemos incluir cuatro de sus obras: *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, *El combate de don Carnal y doña Cuaresma*, *La sombra del Tenorio* y *Un hombre de suerte* (Piñero, 2004, 46).

Por otro lado, *El Buscón* ilustra uno de los temas centrales de Alonso de Santos: su focalización en los personajes marginados y la sociedad que les rodea⁴⁰⁹. En el caso que nos ocupa, el pícaro Pablos es un personaje marginal cuya relación con la sociedad barroca del siglo XVII nos va descubriendo otra versión de la España contrarreformista, con la voluntad de establecer una analogía con la España contemporánea (la del siglo XX): “En la obra se nos habla de España, de la del siglo XVII y de la de hoy y del puente que las une. La obra comienza con la proyección de un mapa de España desgarrado y termina con la clara alusión a la España de los buscones, la de siempre” (Piñero, 2004, 57).

El argumento es harto conocido: la vida de un pícaro llamado Pablos que aprendió formas criminales de sobrevivir y por las que adquirió el nombre de “Buscón”. Al hilo del relato de sus picarescas aventuras nos ofrece un retrato crítico de la sociedad barroca del momento de Quevedo. No obstante, en la versión de Alonso de Santos se pone en evidencia que se trata de una representación teatral por la disposición escénica de un escenario dentro de otro, que ya nos sitúa en el terreno metateatral del teatro dentro del teatro, tal y como dice la acotación: “Espacio vacío. En el centro una tarima para representar las escenas”⁴¹⁰. Esta intención de dejar todo a la vista aparece claramente en la disposición de los actores-personajes, en los bordes del escenario a la espera de que les llegue su turno para actuar: “En los laterales, en penumbra, unas sillas en las que los actores aguardarán el momento de entrar en escena. Junto a ellos unos percheros con los elementos necesarios para la caracterización de cada personaje” (61).

⁴⁰⁸ “Hemos dado cuenta también del gran conocimiento que tiene el autor del Siglo de Oro y que inicia con su versión sobre los autos de Calderón que titula *El auto del hombre*” (Piñero, 2004, 54).

⁴⁰⁹ “A lo largo de su producción dramática: tratará de definir las relaciones de cada personaje con el grupo social donde se inserta y las relaciones, conflictivas y compulsivas, de ese pequeño grupo social con el entramado de la sociedad en que vive. Ese conflicto le lleva a preferir a los personajes marginados” (Piñero, 2004, 40).

⁴¹⁰ José Luis Alonso de Santos, *El Buscón (Versión teatral de J.L. Alonso de Santos a partir de Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, de Francisco de Quevedo)*, intr. Marga Piñero, *Acotaciones*, n.º 15, julio-diciembre 2005, Madrid: Resad-Fundamentos, p. 61. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Inmediatamente después, Pablos se dirige al público para presentarse a sí mismo como personaje dando, así, comienzo a la acción:

Pablos: *(Al público)*. Yo, señorías, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo [...].

([...] Sube su padre a la tarima haciendo jabón en una bacía).

Fue de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos que se corría de que le llamasen así, diciendo que era...

Su Padre: ¡Tundidor de mejillas y sastre de barbas! (61).

La función de narrador-generator de la acción se aprecia claramente en los momentos en que Pablos apela directamente al público para que presencie la acción a la que él va a dar paso:

Pablos: Pero será mejor que vuestras mercedes vean con sus propios ojos cómo burlaron nuestra inocencia los que allí estaban.

(En pantalla el interior de la venta. Salen de los laterales los personajes que están en la misma, llevando sillas, mesas, jarras, etc., y componen el retablo) (78).

En esta cita hay dos aspectos que merece la pena destacar. En primer lugar, la alusión a la audiencia se relaciona perfectamente con la convención picaresca de la existencia de un interlocutor al que se dirigen las explicaciones del pícaro protagonista. Esta alusión a “vuestras mercedes” es habitual en muchos momentos de la obra teatral. Por otro lado, se especifica, de la misma manera que en la acotación inicial, que los actores-personajes que están esperando en los laterales del escenario han de ingresar al escenario y “componer” la siguiente escena: “*(Un ciego toca una guitarra en un rincón. Entran Don Diego y Pablos llevando unos bultos. Se acerca el ventero, los saluda, y les lleva a una mesa en medio del bullicio)*” (78).

En otra ocasión, Pablos también apela a “vuestras mercedes” para que “vean”, contemplen, la siguiente burla con la que Pablos quiere divertirnos: “Vean vuestras mercedes cómo conseguí entrar en su cocina, y cómo intimé con ellos [...]” / *(Proyección de la casa del Alcaide. Está puesta la mesa y están comiendo, Pablos se sienta con ellos)*” (123).

En otro momento de la pieza, los personajes componen un escenario, pero en este caso, es un teatro dentro del teatro, ya que se trata de una burla que los personajes van a organizar para otros. En cualquier caso, el metalenguaje referido a la composición teatral está presente:

Pablos: Dada mi malicia, pedí ayuda a unos compañeros y entre todos organizamos una de muerte, para salvar la vida.

(Proyección de la casa de estudiantes. El Buscón y unos compañeros colocan a toda prisa, un camastro debajo del cual meten las armas [...]. Le dan polvos blancos en la cara como casi muerto [...]. Entra la ronda por el patio de butacas (92).

La inclusión del patio de butacas dentro de la acción es otro recurso metateatral que acerca el escenario a la sala y que comienza con la ruptura de la cuarta pared cuando Pablos se dirige directamente al público: “Pablos: *(Baja a primer término y habla al público)*. Quedé tan escarmentado que mandándome al día siguiente las oraciones, llegando al Credo [...]” (67). Más adelante, los personajes bajan a la sala e interactúan con los espectadores a los que convierten en ciudadanos de la Corte adonde acaban de llegar y donde han de practicar la lisonja para conseguir sobrevivir:

Pablos: *(Al público)*. [...] A todos hacíamos cortesías...
(Van haciendo y diciendo, al público, lo que narra).
...a los hombres quitábamos el sombrero; a las mujeres hacíamos reverencias
[...]
Toribio: *(A alguien del público)*. Mañana me traen dineros...
Tuerto: *(A alguien del público)*. Espéreme vuesa merced en su casa esta tarde, que me pasaré sin falta a pagarle el pico que le debo...
Cojo: *(A alguien del público)*. Aguárdeme vuesa merced un día, que me trae en palabras el banco unos dineros que andan sueltos (117).

Pero Pablos no solo actuará como narrador-generator de la acción, figura intermedia entre la sala y el público, sino que también encarnará el papel de protagonista, de manera que alterna entre una y otra función a lo largo de la obra. Esto es, se dirige al público y, en la siguiente intervención, habla con el personaje que hace de su interlocutor en un juego que obliga a la persona espectadora a mantener la atención en todo momento y establecer continuas referencias con el hipotexto. Así, por ejemplo, en este pasaje, Pablos habla con un personaje y realiza las acciones en el tiempo de la historia mientras habla con el público en el aquí y ahora de la representación. Pablos ha robado un pastel y para distraer la atención de la pastelera grita: “¡Al ladrón! ¡Al ladrón!” (119). “Sale la Pastelera con un palo” y mantienen una conversación: “Pastelera: ¡Maldito sea el ladrón [...] / Pablos: ¡Un morisco con cara de ladrón! ¡Se ha ido por allí. / *(Pablos le señala, y la Pastelera corre hacia allí)*”. Acto seguido, Pablos se dirige al público comiéndose el pastel que acaba de robar, mostrando su descaro de pícaro: “*(Al público comiéndose el pastel)*. Si tuviese que contarles a ustedes la cantidad de trampas, fullerías, engaños [...]” (119).

En otras ocasiones el recurso del narrador sirve para acelerar el tiempo de la historia, tal y como se hace en la narrativa: “Pablos: *(Al público)*. Seguí mi camino, rodeé Madrid y me dirigí a la sierra, siempre pensando en la herencia de mi padre que

me esperaba en Segovia” (101). La variedad de escenarios que se permite en la narrativa se soluciona en la versión de Alonso de Santos mediante proyecciones: “(*Proyección de un camino con trigos. Sentado en el suelo un Soldado lee unos papeles*)” (101). En este momento que se encuentra con el Soldado, Pablos abandona su función de narrador y adquiere la de personaje protagonista: “Soldado: ¿Viene vuesa merced de la Corte? / Pablos: No, de Alcalá vengo, y voy a Segovia. ¿Y su señoría?” (101).

Aparte de estos recursos metateatrales que se utilizan para hacer llegar a la masa espectadora de ahora la historia del buscón don Pablos, existe un momento autorreferencial hacia el final de la obra, cuando Pablos, como parte de su actividad picaresca, se une a una compañía de cómicos. De nuevo en este trabajo aparece el tema del cómico-pícaro, personaje marginal, casi vagabundo, que prefiere vivir de lo que gana con sus teatrillos que pedir limosna: “Pablos: (*Al público*). Topé en un paraje una compañía de farsantes que iban a Toledo. / [...] / Manchego: Allí vamos nosotros, a representar comedias” (141). Pablos nos informa del proceder de las compañías y de la forma de representar en el Siglo de Oro, aprovechando para criticar este mundo: “Diéronme que estudiase tres o cuatro loas y un papel de barba [...]. Hacíamos una comedia de un representante nuestro que yo me admiré de que fuese poeta, porque pensaba que el serlo era de hombres doctos y sabios y no de gente sumamente lega” (142). Esta crítica al escritor de comedias queda patente en la conversación autorreferencial que Pablos mantendrá a continuación con el poeta de su compañía a raíz del descontento del público tras la representación. El pícaro le espeta al Poeta la mala calidad de su obra: “Buena comedia has hecho, que mezclas bodas con guerras sin concierto” (142). A lo que el poeta responde que su comedia “es de un paso tomado de uno, y de otro” (142), esto es, una copia, un remedo, de donde surge una conversación en la que el Poeta deja en evidencia las malas artes de los escritores de comedias, crítica que pudiera ser extrapolada a nuestros días, a partir de la intención de Alonso de Santos: “Pablos: ¿Entonces el poeta no escribe las obras? / Poeta: Tomámoslas de verlas y oírlas a otros, y con añadir una cosa aquí y quitar una cosa allá, decimos que es nuestra” (142). Pero su crítica no se queda en los autores, sino que alcanza a toda la profesión, a la que tacha de hipócrita y petulante: “Pablos: (*Al público*). Al poco de estar con ellos ya hacía lo que todos los cómicos: hablaba de entender de comedias, murmuraba de los famosos y reprendía los gestos de otros actores” (142).

Pablos finalmente pasa a las Indias para continuar allí su vida de pícaro pero nos advierte que de estas aventuras no dejó constancia el autor, en una última interpelación

directa al público: “Pero no se asusten sus señorías que esa parte de mi vida ya no la dejó escrita el insigne Quevedo...” (147). Refiriéndose al autor real de la obra, Pablos manifiesta su propia conciencia como personaje ficticio y establece la conexión con el público espectador actual hacia el que va dirigida la reflexión final por la que se equipara el carácter de la España del siglo de oro con aquella de la época en que Alonso de Santos realizó la adaptación: “Y ésta es, señorías, la historia que de mí contó Quevedo, como espejo de nuestra dolorida España, que anda aún en los días de vuestas mercedes, a pesar del paso de los siglos, y como saben bien sus señorías, llena de buscones” (148).

Aparte de esta voluntad de influir en la capacidad crítica de la audiencia por parte del personaje-narrador-maestro de ceremonias, nos encontramos con personajes que dan un paso más en esta pretensión y quieren reescribir su propia historia. Es el caso de don Juan, en *Ardor con ardor se apaga* (José Ricardo Morales, 1987)⁴¹¹, que escribe una obra de teatro para representar en el festival de teatro de Almagro y cuyo argumento serán sus aventuras amorosas con las damas nobles del lugar. Su significado final nada tendrá que ver con el texto original de Tirso de Molina, representante de las ideas y la religión dominantes.

Por tanto, don Juan, protagonista de la obra escrita por él mismo, se presenta en Almagro ante don Gonzalo y el Padre Franco como un reformador de costumbres, para disimular así sus verdaderas intenciones que son conquistar a las hijas de don Gonzalo con la ayuda de su criado Celestino. Finalmente, en la última escena (un recuerdo de *El convidado de piedra*), don Juan es ajusticiado por deshonorar a las tres hijas de don Gonzalo. El protagonista debe elegir de qué modo ha de procurarse la salvación, si por la religión católica o por la musulmana; finalmente, se decide por el paraíso musulmán traicionando así el sentido último de *El burlador de Sevilla*, donde don Juan va al

⁴¹¹ José Ricardo Morales (1915) es dramaturgo representante de los literatos exiliados durante la dictadura franquista. En España, dirige el grupo teatral El Búho después de Max Aub, lo que comienza a configurar su faceta teatral tanto de director, como de autor y actor. Tras la Guerra Civil él y su familia emigran a Chile y funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941 (Teatro Nacional de Chile, más adelante). De 1953 a 1963 se produce un parón después de la que escribe *La grieta* y *Prohibida la reproducción*. Su teatro persigue la denuncia de lo absurdo de los regímenes totalitarios y entre su producción destacan su adaptación de *La Celestina* (1949), *Bárbara Fidele* (1944-46), la trilogía de *La vida imposible* (1945-47) y, tras su paréntesis creador, *La cosa humana* (1966), su *Teatro inicial*, recogido en 1976, *Teatro en libertad* (*La imagen*, *Este jefe no le tiene miedo al gato* y *Nuestro norte es el Sur*, 1983), *Teatro mítico. Seis obras dramáticas* (2002) y *Postrimerías* (2007), entre otros muchos títulos. (Biblioteca Virtual de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencmslecturas-pendientes/008-vida_imposible.html> y Asociación de Autores de Teatro <aat.es> [Consultado: 4 de marzo de 2015]).

infierno como castigo. Por tanto, las referencias a la literatura —en este caso, a *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina— pretenden subvertir el significado original de la obra, representante de la corriente de pensamiento oficial.

La intención del dramaturgo exiliado es poner en evidencia las contradicciones de una época marcada por la represión religiosa, en clara analogía con la etapa franquista, como puede observarse en su alusión al dictador español en el personaje del Padre Franco. Esta función iluminadora del dramaturgo con respecto al público está enunciada en el prólogo a su *Teatro ausente*: “Dar lucidez al público sobre aquello que lo desquicia, ‘representarle’ lo que debe ‘tener presente’, tal es la función social que desempeña, para J. R. Morales, el dramaturgo, a quien define como el ‘tábano socrático que despierta a los demás la modorra’”⁴¹².

Esta fusión realidad/ficción favorece que el personaje de Juan acuda a hablar con su creador, Tirso de Molina, para pedirle su opinión acerca de la obra que él mismo, como nuevo autor, está reescribiendo y reinterpretando. Tirso, como es natural, le manifiesta su disconformidad con la creación de su personaje: “En cuanto me esfumé de casa de don Gonzalo, fui a visitar de nuevo a Tirso. Estaba indignado. Me dijo que esta historia no tiene pies ni cabeza. Tan irritado se encontraba que amenazó con abandonarme para siempre” (316).

Ficción y realidad se acercan nuevamente cuando se menciona el título de la obra dentro de la propia obra, y es que *Ardor con ardor se apaga* es el nombre de la pieza creada por don Juan a partir del texto de Tirso: “En toda la ciudad no se habla sino de don Juan. A esta hora, en el corral de comedias, representan una obra titulada *Ardor con ardor se apaga*. Dicen que trata de las hazañas del personaje, situándolas aquí, en Almagro” (330). La obra inserta funciona así de abismación devolviendo una imagen invertida de la obra marco y subvirtiendo el significado del hipotexto original.

El hecho de que don Juan se convierta en personaje dramaturgo y quiera modificar su propio mito implica una autoconciencia sobre su naturaleza como ser ficticio. Por ejemplo, cuando don Juan entabla lucha con los caballeros de la Orden de Calatrava y comprueba que con cada uno de ellos mantiene la misma conversación, les conmina: “Abrevie, abrevie, que el público conoce la escena y ésta es idéntica a la anterior” (320). El último caballero resulta ser Tirso de Molina disfrazado de Comendador de dicha orden y don Juan, ante la sorpresa, le increpa: “Amigo Tirso,

⁴¹² José Ricardo Morales, *Ardor con ardor se apaga*, en *Teatro ausente*, A Coruña: Edicions do Castro, 2002, pp. 285-346, p. 25. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

¿qué mascarada es ésta? [...]. ¿Es que pretendes abaratar la producción del drama, doblando tu papel y el de los sucesivos comendadores, para bajar los gastos de la obra?” (321), un reproche, por otra parte bastante moderno, ya que se trata de uno de los problemas con los que se enfrenta el teatro actual.

En la línea de los personajes que se rebelan contra el carácter que su autor les atribuyó, se encuentra *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1979), de Alfonso Sastre⁴¹³. Se trata de una reinterpretación paródica de la tragicomedia a partir de los personajes de Fernando de Rojas. En este caso, Melibea es una prostituta arrepentida que vive en un convento, a quien acude Calixto, a pedir cobijo porque le persigue la Inquisición⁴¹⁴.

Siguiendo las teorías de L. Abel, los personajes de Fernando de Rojas son metateatrales porque han sido capaces de sobrepasar su obra original y dar lugar a otras manifestaciones artísticas. Esta capacidad procede de su autoconciencia como personajes y de la continua alusión a su autor-creador⁴¹⁵. De este modo, por ejemplo, los dos protagonistas hablan de la coincidencia entre sus nombres y los de la famosa tragicomedia, duda que vuelve a asaltar a un suspicaz Calixto cuando aparece el nombre de Celestina: “Entonces le ha llegado el turno a Celestina. ¿Qué querrá decir este recurso del Autor?” (210).

La mención del Autor –recurso típico en la dramaturgia de Sastre– supone el desmantelamiento de las convenciones teatrales y se produce en varios momentos a lo

⁴¹³ Alfonso Sastre (1926) es un autor prolífico, creador de la tragedia compleja (“Sus personajes trágicos son ‘héroes irrisorios’, personajes populares y marginados” (Ragué-Arias, 1996, 27). Protagonizó, junto con Buero Vallejo, la renovación del teatro español en la segunda mitad del siglo XX, aunque con planteamientos éticos y estéticos diferentes. Entre sus primeras obras más reconocidas se encuentra *Escuadra hacia la muerte* (1952). Después, obtuvo su gran reconocimiento con *La taberna fantástica* (1985). En los noventa estrena *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1990) y la *Trilogía de los crímenes extraños* (1996), de la que nos ocuparemos más adelante (Centeno, 1996, 218). Más recientemente ha escrito *El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm (Un episodio, extraño y desconocido, de las aventuras del hoy difunto inspector de policía Isidro Rodes y su gentil ayudante Pepita Luján)* (2006).

⁴¹⁴ “*Tragedia fantástica de la gitana Celestina* tuvo su origen en el encargo que Luigi Squarzina, director del Teatro de Roma, hizo a Sastre de una versión de *La Celestina* [...]. Uno de los cambios básicos reside en la configuración de los personajes [...]. El joven enamorado Calixto es aquí héroe irrisorio: un fraile de más de cuarenta años que ha colgado los hábitos, feo y patizambo; al enamorarse de Melibea, lo agobia el temor a su impotencia, ocasionada por el celibato, la enfermedad y el alcohol. Melibea está así mismo en el polo opuesto de la heroína literaria: entrada en años, aunque aún bella, antigua prostituta y ahora abadesa de un original convento” (Mariano de Paco, “Buero Vallejo y Alfonso Sastre en la sociedad democrática”, *Don Galán*, 2013, 4).

⁴¹⁵ “La ambigüedad provocada los hace dudar de su existencia material o literaria y obliga a lectores y espectadores a mantener la relación, irónica muchas veces, entre el texto que el bachiller creó y el que compone el autor actual” (De Paco, 2013, 4).

largo de la obra; así, por ejemplo: “Pármene: Como se dice en las obras de teatro, alguien viene”; del mismo modo, Sempronio habla de *efecto* cuando aparece un trueno cada vez que pronuncia el nombre de *Celestina*. A lo largo de la obra, estas tomas de conciencia acerca de la ficción (que no son tales, sino débiles dudas por parte de los personajes) no inciden en el transcurso de la obra; se trataría, más bien, de elementos anecdóticos.

La autoconciencia de los personajes se manifiesta en la evidencia de que están representando una obra de teatro: “Calixto: Si esto fuera un teatro, esta tendría que ser la escena (de amor)” (253). La pareja llama la atención o duda continuamente de su status como personajes: “¿Somos humanos o meros personajes de una tragicomedia?” (262). Melibea, además, incorpora a su personaje el papel de dramaturga cuando da indicaciones acerca de cómo se ha de dirigir la escena:

Melibea: ¿Te ha gustado así?

Calixto: ¿El qué?

Melibea: La escena.

Calixto: ¿La escena? Déjala como ha quedado ahora [...]. Soy muy feliz así.

Melibea: Está bien, está bien. Termínala besándome (259).

La metateatralidad, además de parodiar el texto original, promueve la idea de que la realidad es tan ilusoria como el teatro, tal y como explica Melibea –esto es, el *theatrum mundi*, de nuevo–: “No, el teatro no... la vida... pero también el teatro, sí... Calixto y Melibea... y Celestina y... ese mundo fantástico o real, qué más da... pero tan fugitivo” (257).

En la obra que mencionaré a continuación, *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba* (2002), Ernesto Caballero, da voz a personajes que tan solo estaban aludidos en el hipotexto del que parte, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Los hombres de la obra lorquiana son invisibles, tan solo conocemos sus nombres dado que el granadino pretendía subrayar así el drama de las mujeres de los pueblos de España. Caballero, en cambio, considera que los hombres también vivían una situación difícil en esa sociedad represora de principios del siglo XX, incluyendo el drama personal de Lorca, poeta incomprendido –“Ahogado en los deseos más inconfesables. Sin atreverme a amar a nadie”⁴¹⁶–; es por esto por lo que decide

⁴¹⁶ Ernesto Caballero, *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, intr. Mariano de Paco, Murcia: Universidad, 2003, p. 71. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

incorporar al título el componente masculino (Pepe el romano) que Lorca había obviado.

La vertiente metateatral de la obra, señalada por Mariano de Paco, responsable de la introducción al texto, funciona como mecanismo de unión entre el drama de las mujeres, el de los hombres y el del propio Lorca: “Caballero [...] expresa el núcleo de sus preocupaciones trazando así los tres elementos de la trama: la historia de los habitantes del pueblo, en la casa y tras sus muros, la de Federico García Lorca y la metateatral que las compone” (18-9).

Virtudes Serrano señala asimismo el sesgo pirandelliano de la obra en lo que se refiere a la dramatización del autor como personaje dentro de su propia obra. La aparición de Lorca en el texto de Caballero provoca una visión dislocada en la audiencia, que es capaz de presenciar esta obra teniendo muy presente el hipotexto con el que establecerá paralelismos y referencias constantes:

Mediante un juego metateatral, también muy del gusto del autor granadino, se incluye la figura del propio Lorca, que asiste al funeral de Antonio María Benavides. La pirandelliana presencia en igualdad de creador y criaturas enriquece el punto de vista del receptor, que posee el conocimiento de la obra de Lorca y que se *extraña* ante la disfunción que contempla en la de Caballero (Serrano, 2004, 63).

En cualquier caso, la intertextualidad con *La casa de Bernarda Alba* sería el recurso metateatral más sobresaliente, aunque prefiero denominarlo *referencias a la literatura*, siguiendo la terminología de R. Hornby –dado que *intertextualidad* implica una serie de consideraciones en cuanto a los límites del término que están fuera de este trabajo–.

La obra de E. Caballero transcurre de manera paralela a la de Lorca, comenzando, así, por el entierro de Antonio María Benavides, en el que se presentan los hombres que tan solo eran aludidos en *La casa de Bernarda Alba*. Entre los asistentes al acto fúnebre están: Lorca, que aparece como un señorito de ciudad que viene al pueblo de visita; así como Pepe el romano y el Viudo de Darajalí, como pretendientes de la misma mujer, Angustias, a la cual podrán conquistar ahora que su padre ha fallecido (“Se ha muerto el gallo del gallinero y el corral será para el primero que se atreva”, 42).

Pepe reconoce que quiere casarse con Angustias por su dinero y comienza a visitar a Adela, su verdadero amor, lo que hace intuir la tragedia por parte del resto de los personajes. De hecho, Pepe tiene un presentimiento trágico ante la mentira que se esconde tras las paredes de la casa de Bernarda: “Tengo un extraño presentimiento...

[...]. Ahí dentro hay algo que me asusta, que me corta el aliento cuando me quedo solo” (68).

A este drama de Pepe se le suma el de Lorca-personaje, “el (drama) de un poeta de provincias despreciado que quisiera ser reconocido en la capital, y que también quisiera ser comprendido por alguien como tú” (69). Lorca también sufre la represión social que le impide expresar sus verdaderos sentimientos: “Tampoco yo me atrevo, ya ve, yendo y viniendo de un mundo a otro... dejando pasar los años, discurrir la vida sin principio ni fin... ahogado en los deseos más inconfesables. Sin atreverme a amar a nadie” (71).

La imposibilidad de estos hombres para romper con lo establecido y ejercer su libertad sería el tema último de esta obra, de forma paralela a la obra de Lorca. Esta idea queda plasmada en una de las escenas finales de la obra, en la que los personajes se constituyen en un coro griego que aconseja a Pepe que elija a Angustias, representante de la opción correcta y socialmente admitida; mientras que Lorca y Cano, defensores de lo irracional e inconsciente, le dicen que se vaya con Adela.

Las referencias a la obra literaria original pueden apreciarse asimismo en personajes que son el análogo masculino a las trágicas figuras femeninas de Lorca. Es el caso de Cano, cuyo correspondiente femenino es María Josefa, la madre de Bernarda; y Maximiliano, que se equipararía con Martirio por representar la envidia. Del mismo modo, se aluden hechos del original lorquiano, como, por ejemplo, que Pepe, del mismo modo que Martirio y Adela, considera al matrimonio una institución represora; asimismo se cita el caso del secuestro de Paca la Roseta por parte de los hombres del pueblo como diversión; el suceso de la lapidación de la mujer que mató a su hijo porque ignoraba quién era el padre; aparece el vendedor de encajes y los segadores que vuelven del campo; se menciona el gran afecto de Magdalena por su padre; y la obra acaba, igual que en *La casa de Bernarda Alba*, con el ahorcamiento de Adela.

Aparte de las referencias literarias, aparece el teatro dentro del teatro y la autorreferencialidad. El primero de los recursos surge cuando Cano, en el tercer acto, equiparándose con María Josefa, interpreta como un bululú lo que está ocurriendo en la casa de Bernarda, gritando como Adela: “quiero salir”. Por otro lado, la autorreferencialidad está representada por el tópico de la mención de la obra dentro de la propia obra, esto ocurre cuando Lorca afirma que va a escribir esta misma tragedia que estamos presenciando: “Parecemos un coro de la tragedia de los machos de nuestros pueblos. Igual la escribo” (42).

El coro griego nos traslada a la Antigua Grecia, cuna del teatro, de la mano de Luis Riaza y su versión de *Edipo rey*, en *Las máscaras* (1994)⁴¹⁷, en la que el protagonista ha sido despojado de su terrible castigo y su culpa gracias a que se expone a la reina como única responsable del incesto. La tragedia de Edipo se representa en forma de obra inserta encima del escenario del Gran Café de Tebas, adonde acuden sus clientes para asistir a la representación de la vida en palacio del Rey y de la Reina:

Dueño: Desde aquí hay una bella vista de palacio y el mirar siempre consuela.

Corifeo: ¿Hay algo que mirar?

Dueño: A veces se abre y los reyes se avienen a salir a escena.

[...]

A los concurrentes a este Café les está permitido al Rey mirar cuando el Rey se digna ser un trágico más. El Café es el lugar privilegiado donde todo se muere sin morirse y hasta se puede ver morir al Rey sin quedarse huérfanos de Rey. Sólo hay que esperar y tener preparados los ojos (56).

La dramatización de las estructuras de poder y su contemplación por parte de los espectadores internos –los clientes del café–, con la distancia crítica que aporta el teatro dentro del teatro, contribuye a desvelar las estructuras de poder como constructos ficticios y, por tanto, sin ninguna legitimidad:

Rey 2.º: ¿Consiste Tebas en este tinglado de máscaras y sillas?

Dueño: Al menos, en la sustitución de la realidad tebana.

[...]

En el Gran Café nada se cuenta. Todo es representación, como ya dije (77).

La obra de teatro inserta se desarrolla a partir del papel interpuesto que van adquiriendo los personajes que ocupan el nivel marco representado por el café tebano. Estos personajes ofician diferentes papeles dentro de la obra que muestra la vida en palacio mediante máscaras o muñecos. Así, por ejemplo, el Dueño del Gran Café ejerce de todos los criados que solicita el Rey; la Reina, por su parte, se sirve de una máscara para hacer de reina vieja y de una muñeca que la sustituye cuando dos personajes cuentan la historia del incesto de Edipo; el Rey 1.º, después de morir se aparece como un espectro y en las acotaciones se indica que ha de moverse como un muñeco.

Tanto las máscaras como los muñecos revelan la verdadera naturaleza de un personaje dramático y están puestos al servicio de demostrar la teoría riaciana de la

⁴¹⁷ Luis Riaza (1925) es poeta y dramaturgo, perteneciente al *nuevo teatro* vanguardista de los sesenta, junto con Miguel Romero Esteo o Antonio Martínez Ballesteros, entre otros. El autor de la teoría de la sustitución –que mencionaremos más adelante a propósito de otras obras–, ha publicado, entre otras, *Retrato de la dama con perrito* (1980), *Medea es un buen chico* (1981), *Antígona... ¡Cerde!* (1982), *Tríptico para teatro* (1990) y, más recientemente, *Bonsáis, estatuas y cadáveres o La cueva de Ali-Papá* (2000).

sustitución en el Poder así como la vigencia y actualidad de los temas de la tragedia clásica.

2.3. Personajes históricos.

Vencedores y vencidos - Sátira política

En nuestros días, el holocausto nazi es objeto de numerosas recreaciones en cine y literatura con el objeto de no hacernos olvidar dicha catástrofe humanitaria. J. Mayorga recoge en *Himmelweg* este terrible episodio de la historia pero de la mano de los verdugos, resaltando su ignorancia y su maldad, mediante mecanismos metateatrales que destruyen la ilusión de la ficción y revierten la responsabilidad de la memoria de los hechos sobre la audiencia.

Himmelweg, aparte de ser una obra esencialmente metateatral cuyos procedimientos están puestos al servicio de provocar una reacción en la audiencia, es una obra representativa de la dramaturgia actual española:

Los éxitos de crítica y público que ha obtenido la obra en sus numerosos estrenos internacionales vienen a considerar este elogio por mi parte de una obra que me atrevería a considerar, repito, como una obra maestra de nuestra literatura dramática española de principios del siglo XXI⁴¹⁸.

La acción se sitúa en 1944, cuando un Delegado de la Cruz Roja acude al campo de concentración de Terenzin para realizar un informe sobre la condiciones de vida de los judíos. Se empezaba a conocer el holocausto nazi y este delegado se ofrece a investigar estos crímenes. Cuando son conocidas sus intenciones, el Comandante del campo de Terenzin decide organizar una bienvenida y una puesta en escena para el miembro de la Cruz Roja, en la que todos los judíos aparezcan felices y bien tratados. Esta farsa es dirigida, bajo cuerda, por Gottfried, el judío alcalde del campo, quien dispone a sus compatriotas en grupos para que representen una vida normal, ordinaria, al paso del delegado de la Cruz Roja.

La obra esta dividida en cinco escenas que no siguen un orden cronológico, ya que, según palabras de Mayorga recogidas por Aznar Soler en el “Estudio introductorio”, la pieza “se constituye sobre la interrupción, fragmentación y la yuxtaposición” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 38). Esta ruptura de la linealidad persigue “un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad

⁴¹⁸ Manuel Aznar Soler, “Estudio introductorio”, *Himmelweg*, Ñaque: Ciudad Real, 2011, pp. 11-112, p. 48.

última de la representación. Porque la Shoah es lo irrepresentable por antonomasia” (*op. cit.*, 38).

Aznar Soler realiza una reconstrucción cronológica de la obra bastante clarificadora, que abarca desde 1944, donde se sitúa el tiempo de la historia, y el presente, el tiempo del discurso:

Escena I (monólogo del Delegado, hoy, es decir, en el aquí y en el ahora de cada representación o lectura), escena 2 (proceso de ensayos anterior a la visita del Delegado), escena 3 (monólogo del Comandante, hoy), escena 4 (reconstrucción de todo el proceso de escritura del ‘libreto’ y reparto de los personajes entre los actores judíos durante los diez primeros fragmentos, anteriores a la visita del Delegado; aunque, como hemos visto, el fragmento once se sitúa en un tiempo inmediatamente posterior a dicha visita) y escena 5 (ensayo dirigido por Gottfried en un tiempo obviamente anterior a la visita del Delegado) (*op. cit.*, 2011, 35).

El elemento metateatral cumple una doble función que está en perfecta consonancia con el espíritu que anima la obra: en primer lugar, trasladar a los espectadores la responsabilidad de no olvidar los crímenes nazis mediante el recurso de la ficcionalización de estos; en segundo lugar, desenmascarar la horrible realidad que el Comandante quiere disfrazar para engañar al Delegado mediante esa obra de teatro total, al modo del *Quijote*, en la que todos los personajes menos uno, el espectador –el Delegado de la Cruz Roja–, sabe que está presenciando una representación.

Debido a la función vertebradora de la metateatralidad en esta obra, organizaré las escenas de acuerdo a una gradación en la autorreflexividad. De este modo, me ocuparé en primer lugar de las escenas primera y tercera (los monólogos del Delegado y el Comandante, respectivamente) porque contienen la forma más simple de metateatralidad que es la ficcionalización del público. A continuación, la escena cuarta, donde aprenderemos sobre el proceso de creación y composición de la obra de teatro que ha ideado el Comandante para engañar al Delegado, a través de un diálogo autorreferencial, entre el primero y el judío Gottfried –director de escena–. Tras estas *reuniones técnicas* entre el nazi y el judío, en la escena quinta vemos a este último dar las indicaciones escénicas que el primero le ha ordenado. Y, finalmente, presenciamos los ensayos con interrupciones y rectificaciones, en la escena segunda.

Comenzamos, pues, con la consideración de los monólogos, que estarían en el primer nivel de autorreflexividad con la ficcionalización del público. Pero, antes de ello quisiera llamar la atención sobre la importancia que tiene para Mayorga la implicación de la audiencia espectadora, dado el carácter político que quiere asignarle a su teatro. Para nuestro autor, el teatro cumple una función eminentemente política porque la pieza

teatral se desarrolla delante de una asamblea: “El teatro se hace ante una asamblea; el teatro no puede dejar de ser un arte político” (Mayorga citado por Aznar Soler, en “Estudio introductorio, 2011, 109). Esta complicidad del espectador hace que el teatro sea “el arte del futuro”, ya que “es extraordinariamente flexible para representar una realidad dinámica y compleja” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio, 2011, 109).

J. Mayorga pretende crear una experiencia en las personas espectadoras que les obligue a replantearse cuestiones relacionadas con su realidad: “Un dramaturgo que no es ni quiere ser historiador, cuyo objetivo no es la reconstrucción arqueológica de un hecho real, sino la invención de una estructura dramática que sirva para construir una experiencia en el espectador o lector habituales” (*op. cit.*, 27). Esta obra, por tanto, no trata de ser un documento histórico –no es fiel a los datos históricos a pesar de que parte de una anécdota real– sino que quiere lanzar a los espectadores la responsabilidad en forma de experiencia del horror –que es la misión del teatro del Holocausto o del teatro de la memoria– convirtiéndolos, en primer lugar, en jueces de la cobardía del Delegado y, en segundo lugar, en visitantes del campo de concentración.

Esta responsabilidad nos alcanza porque las palabras del Delegado y el Comandante, a pesar de referirse a 1944, están pronunciadas en el aquí y ahora de la representación, por tanto, se dirigen a los espectadores reales, se actualizan en cada lectura o representación: “El propio Mayorga subraya que, tanto el Delegado como el Comandante, se dirigen al público en presente, que es el tiempo de los vencedores. Los vencidos, en cambio, están congelados en el tiempo, representando una y otra vez la mentira que enmascara su catástrofe” (*op. cit.*, 35).

El primer monólogo es el del Delegado, quien nos cuenta cómo llegó al campo de concentración, cómo fue él quien eligió su carrera en la Cruz Roja porque quería ayudar a la gente, repite, y cómo decidió visitar los campos de judíos para denunciar los crímenes. En uno de estos se encuentra con un Comandante que le ofrece una visita guiada por la ciudad y una comida agradable con la familia judía del guía y alcalde, Gottfried. No hay ni rastro de los trenes ni del humo –símbolos que se repiten a lo largo de la obra, metáforas del horror y la muerte: “La gente me pregunta: ‘¿No viste los hornos? ¿No viste los trenes? [...] ¿El humo?’ [...] No, yo no vi nada de eso”⁴¹⁹. No obstante, el Delegado atisba que los judíos están fingiendo, así que comienza a

⁴¹⁹ Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ñaque: Ciudad Real, 2011, p. 138. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

sospechar si no ha sido objeto de un engaño a los ojos⁴²⁰. Advierte que quizá, al modo del *Quijote*, el Comandante, Gottfried y el resto de los judíos han representado para él la farsa de una vida idílica: “La pareja, el viejo, los niños, ¿no hay algo artificial en ellos? ¿No ha sido todo como entrar en un bonito juguete?” (135). Pero parece que no tiene la valentía suficiente para abrir la puerta del hangar que daba paso a la cámara de gas y que el Comandante denomina la enfermería, adonde se accede por una rampa que, también irónicamente se llama *camino del cielo*, en alemán, *himmelweg*⁴²¹: “¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve” (138).

Ante su cobardía o ignorancia, el Delegado hace responsables a los judíos que no le enviaron ninguna señal⁴²², entre ellos, una pareja en un banco, nos niños jugando a una peonza y una niña con su muñeca en el río –secuencias que serán ensayadas en la escena II–. El Delegado les pide ahora, en su monólogo que actualiza la tragedia ante el público, una señal (“Necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal [...]. En ningún momento nadie me ha dicho: ‘Necesito ayuda’”, 136). Lo que el Delegado solicita es una ruptura de la ficción que ponga en evidencia el propio carácter ilusorio de la representación: “Yo no había visto nada anormal, yo no podía inventar nada de lo que no había visto. Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado. Una palabra, un gesto” (139). No obstante, la propia actitud dubitativa e insegura de los judíos pone en evidencia que están representando un papel bajo amenaza de muerte: “Son judíos, pero por alguna razón se comportan así. Pero lo hacen mal. Se mueven con torpeza, con inseguridad” (135). Él advierte esta indecisión cuando pasa al lado de los niños que juegan con la peonza y parece que han cometido un error al dejar que se les escape el juguete: “Su peonza rueda hasta caer junto a las botas del comandante. Los niños se miran sin saber qué hacer, como si ese momento no estuviese previsto” (136), como si no estuviese ensayado.

Otro indicio de la falsedad de esa aparente felicidad es “el arranque lírico de Gottfried” (137). De pronto, el judío se atreve a improvisar, a introducir una *morcilla*

⁴²⁰ “El Delegado va a convertirse en el burlador burlado en ese *Gran teatro del mundo*” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 51).

⁴²¹ “‘Himmelweg’. Díganlo en su idioma: ‘Camino del cielo’” (152).

⁴²² El Delegado muestra su cobardía porque les echa la culpa a los judíos por no atreverse a confesar su terrible situación; así describe Aznar Soler a este personaje: “Su insensibilidad y su falta de coraje para querer ver más allá de las apariencias, para atreverse a interpretar el fondo de la situación dramática, nos resultan un punto desesperantes y patéticas” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 58).

que podría haber sido interpretada en términos alegóricos por el Delegado⁴²³. Este, en su patética ignorancia, advierte que ha sido una salida del guión y que eso ha enfurecido al Comandante: “Por primera vez, tengo la impresión de que algo molesta al comandante. El arranque lírico de Gottfried, todo eso de los barcos, le ha enojado” (137). Gottfried ha intentado lanzar una señal al Delegado: “El capitán, que desconoce el estrecho paso que lleva al puerto, debe ignorar las falsas señales que le envían desde la costa” (137), que el Comandante ha percibido, efectivamente, como una morcilla. Todo es, por tanto, una gran función dirigida por el Comandante, quien como maestro de ceremonias, va dando paso a las intervenciones de los personajes: “El comandante hace un gesto a Gottfried, como para que intervenga. Gottfried dice: ‘Tenemos gente de toda Europa’” (137).

Esa incapacidad para reconocer el engaño sigue persiguiendo al Delegado en el presente, el tiempo de los vencedores, de los supervivientes⁴²⁴: “El bosque lo cubre todo hoy, pero yo puedo reconocer el lugar sin la menor duda. Era aquí. Aquí estaban las vías del tren” (139). La culpabilidad le persigue y ahora emite este monólogo ante nosotros para justificar por qué escribió un informe favorable, por qué no abrió ninguna puerta, por qué no hizo preguntas: “Hoy siento horror estando aquí, pero no voy a pedir perdón por haber escrito aquello” (139). Esta actualización de la tragedia, el aquí y el ahora de la representación, traslada a la audiencia espectadora la experiencia de la humillación y el horror⁴²⁵. Pero, como se ha dicho anteriormente, el propósito de esta obra no se detiene en hacernos partícipes de este drama, sino que va más allá lanzándonos la tarea de juzgar al Delegado que, en este momento en de la representación en que actualiza su experiencia, es como si estuviera realizando un segundo informe que debemos valorar: “El monólogo del Delegado, la voz de este hombre actual tras aquella experiencia, representa así una suerte de segundo informe, que intenta justificar aquel primero de 1944 y que cada lector o espectador debe juzgar en conciencia si merece o no la justificación que pretende” (*op. cit.*, 65).

⁴²³ “El momento estelar de su rebeldía [Gottfried] es la ‘morcilla’ o ‘arranque lírico’ de los barcos [...]. Mayorga presenta a Gottfried como un personaje lúcido y consciente de la situación trágica en que se halla” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 99).

⁴²⁴ “Pero ahora sabe que su mirada era ciega, que todos los judíos eran actores forzosos de aquella farsa, cadáveres vivos [...]. Y nos confiesa que, desde entonces, la memoria de sus víctimas constituye una forma de implacable tortura moral” (*op. cit.*, 63).

⁴²⁵ El monólogo narrativo del Delegado [...] se sitúa en el espacio escénico de ese campo imaginario [...] pero en el tiempo presente de cada lectura o representación, es decir, en el ahora de un tiempo presente característico según Mayorga de los vencedores, el tiempo presente en que se produce su regreso al escenario de aquellos hechos (*op. cit.*, 48).

El segundo monólogo que nos encontramos es el del cruel y cínico Comandante nazi después de la escena en la que se *ensaya* la farsa que están montando para engañar al Delegado. En su intervención, este terrible personaje vuelve a requerir la complicidad de la audiencia, convertida ahora en visitante del campo de concentración, a la que se dirige en el aquí y ahora del teatro, el tiempo de los supervivientes, de los vencedores: “Porque eso es lo que les ha impulsado a viajar hasta aquí, hoy como entonces” (151). Los interlocutores de este asesino nazi son los espectadores ficcionalizados en unos nuevos delegados que acuden al centro de internamiento o que quizá acompañaran al Delegado en su primera visita: “¿O es que ustedes ya habían estado aquí? Claro, por eso conocían el camino, porque ya estuvieron aquí. ¿Cómo no los he reconocido hasta ahora?” (150)⁴²⁶. Y por si queda alguna duda de que se refiere a esa audiencia espectadora que le está mirando en ese momento, menciona nuestro país y se muestra conocedor de su cultura: “Me gusta mucho su país. Estuve allí de vacaciones, antes de la guerra [...]. Siempre necesitaremos el español para leer a Calderón” (148)⁴²⁷. Por tanto, el público, que ha usurpado la personalidad del Delegado, acude ahora al campo a realizar un segundo informe y el Comandante, como hiciera con aquel, le colma de atenciones: “¿Me reconocen? Sí, soy yo. ¿Han tenido buen viaje? [...] ¿Puedo ofrecerles algo, un café?” (148). Pero el objetivo del Comandante es mentir a sus visitantes mostrándoles una realidad falseada⁴²⁸: “Generación tras generación, esa gente [el pueblo judío] ha sido educada en el disimulo. Hace siglos, esa gente descubrió que no hay nada más rentable que pasar por víctima. Pero no van a dejarse engañar. Ustedes tienen buena memoria [...] ¿Quién provocó esta guerra?” (150).

El Comandante es un fanático, un cínico, tergiversa la historia, manipuló al Delegado de la Cruz Roja y ahora pretende hacerlo con sus nuevos visitantes. Es, por tanto, un auténtico creador de mentiras, de ficción, un director de teatro, un maestro de ceremonias quien, con sus palabras finales, nos introduce directamente en el espectáculo: “Señoras y señores, pasen y vean. En plena naturaleza, en el corazón de Europa” (153)– título de la siguiente escena–; del mismo modo, nos pide que esperemos

⁴²⁶ “Para el Comandante somos a modo de nuevos Delegados, unos visitantes que acaso acompañamos en su día al Delegado de la Cruz Roja y que regresamos ahora a un campo que ya no es el mismo de entonces” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 77).

⁴²⁷ El Comandante nazi “se trata de un personaje con sensibilidad artística que es a la vez un verdugo, un asesino frío y sin escrúpulos que contempla con indiferencia el dolor de un ser humano” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 67).

⁴²⁸ “Nos encontramos con este Comandante, quien va a tratar de engañarnos, como ya consiguió engañar al Delegado en 1944” (80).

pacientes a que los actores terminen de prepararse: “Un poco de paciencia, ya casi están preparados” (152).

La escena IV está dedicada a la preparación de la farsa que van a ofrecerle al Delegado, de manera que, a través del diálogo entre el Comandante y Gottfried, se pondrá en evidencia el carácter ficticio y manipulado de la realidad que quieren que el visitante vea.

En esta parte se pone más de manifiesto, si cabe, a “un Comandante refinadamente cruel y radicalmente nihilista” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 95) que no es el típico militar nazi, sino un personaje culto, como muestran sus continuas referencias a su biblioteca y su conocimiento de los clásicos de la literatura y el pensamiento y, sobre todo, su pasión por el teatro. No obstante, esta cultura no lo convierte en mejor persona, sino que le vuelve un fanático, un obsesionado por la perfección artística⁴²⁹. Él toma el encargo de Berlín como una gran responsabilidad y quiere ejecutarlo a la perfección⁴³⁰, por ello, no deja nada a la improvisación y ha elaborado un libreto cuyas pautas traslada a Gottfried, su director de escena, su traductor, como lo llama él: “Por así decirlo, tenemos que componer un guión” (155)⁴³¹. En el fragmento tres de esta escena cuarta, el Comandante ya tiene su obra de teatro escrita, como leemos en la acotación: “El Comandante lee en la primera página de un cuaderno que llamaremos ‘libreto’” (156), a la que, además, ha decidido dividir en tres actos: “Consideremos en un principio una composición clásica. Primer acto: la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto: la estación” (156).

El Comandante y Gottfried discuten acerca del proceso de montaje, pero “mientras al comandante solo le interesan las técnicas de la composición teatral [...] Gottfried vuelve a interrumpirle y a remitirle a la realidad” (Aznar Soler, en “Estudio

⁴²⁹ “Más que de cinismo cabe hablar de nihilismo, de un personaje fanatizado por el teatro y por un deseo obsesivo de perfección artística, de un hombre que carece de sensibilidad para el dolor ajeno” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio, 2011, 73). Aznar Soler resalta esta característica de la formación cultural del personaje: “La invención por parte de Juan Mayorga de un Comandante nazi pacifista, culto y refinado, sensible y europeísta, es un acierto dramático, porque destruye el horizonte de nuestras expectativas al romper el tópico del nazi inculto y defensor ciego de un nacionalismo feroz” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 81).

⁴³⁰ “Obsesionado por la perfección artística, es decir, por cumplir el encargo de Berlín con el mayor rigor y profesionalidad, aun a costa del dolor y humillación de sus actores judíos a los que [...] no tendrá ningún problema de conciencia para ordenar que sean asesinados sin piedad” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio, 2011, 73).

⁴³¹ Este judío, Gottfried, “ha asumido la responsabilidad no sólo de interpretar el papel del Alcalde en la farsa [...] sino también la de ejercer como traductor del Comandante nazi, es decir, una especie de ayudante de dirección responsable de la actuación del coro de actores judíos” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio, 2011, 100).

introdutorio”, 2011, 86). Estas discusiones conducen a “una interesante reflexión metateatral entre ambos personajes sobre las complejas relaciones entre el teatro y la vida” (*op. cit.*, 88). El Comandante se siente insatisfecho con la actuación de los judíos comandados por Gottfried, les pide más compromiso: “El almuerzo ha sido horrible. Esas mujeres agarraban la cuchara como una rata muerta. ¿Y qué me dice de la escena de la peonza? La he probado, ¿con cuántos chicos distintos? ¿Y su monólogo? El monólogo del reloj” (159). Gottfried disiente de la concepción estética del comandante, no puede pretender apariencia de realidad si los diálogos se pronuncian con un lenguaje artificial: “Gottfried: Los chicos no hablan así [...]. Hay ciertas expresiones que... [...] Un chaval no habla así. La gente no habla así [...]. En la vida no se habla así” (159), convirtiéndose esta discusión autorreferencial en una reflexión acerca de la distancia entre vida y teatro⁴³². Para el Comandante, el arte no tiene la función de revelar una realidad oculta, sino de enmascarar, de disfrazar, de ocultar un horror⁴³³. Por ello, es esencial que los judíos interpreten una sonrisa que encubra la realidad. Pero, obviamente, estos no sonríen, estafados y humillados, obligados a representar una versión de la historia que claramente los silencia, de manera que el Comandante se siente descontento con ellos: “Y, por favor, que sonrían un poco. A tu gente le cuesta tanto sonreír...” (165). De nuevo en evidencia el cinismo del Comandante que es incapaz de comprender cómo esa gente no va a poder sonreír nunca más: “Ese proyecto teatral es perverso porque se trata de obligar a todos los judíos del reparto a que sonrían” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio, 2011, 85)

Junto a la sonrisa como disfraz están los eufemismos: la enfermería como la cámara de gas o la rampa que conduce a dicha cámara, camino del cielo (*‘himmelweg’*). Este es otro momento en el que se produce el desajuste entre la mente artística del comandante y la realista de Gottfried. El comandante está hablando en términos teatrales y afirma que la escena de la plaza está saturada gente: “Sólo me sigue preocupando la escena de la plaza [...] ¿Por qué esa escena no acaba de cuajar, aunque la hayamos repetido tantas veces? [...] Hay demasiada gente” (154). Para Gottfried, prescindir de gente significa asesinarlos, por eso se pone nervioso. El Comandante le comunica que “la escena funcionaría espléndidamente con cien” (165), pero Gottfried

⁴³² El “contrapunto entre la ficción teatral y realidad se convierte en tema principal del diálogo entre ambos personajes” (*op. cit.*, 89).

⁴³³ “El Comandante está plenamente inmerso en el mundo de la ficción teatral, de la mentira dramática de una farsa que le sirve para enmascarar la realidad de la tragedia, una actitud que evidencia una vez más su insensibilidad humana” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 89).

pregunta: “¿Y los demás? Los que no estén en escena” (165); “Lo mejor será trasladarlos a la enfermería”, sentencia el Comandante. El teatro ha suplantado a la vida de una manera trágica y fulminante. El teatro, el arte, debería servir para iluminar y desvelar una verdad, no para ocultarla y falsearla. Gottfried, ahora, de manera paralela al fragmento tercero, ha de realizar la *dramatis personae*, la selección de cien personas que se salvarán, por el momento, de perecer en el gas.

En el citado fragmento tercero, Gottfried ejerce de director de escena seleccionando el elenco de actores y actrices que participarán en los escenarios que ha elegido el comandante (“Primer acto: la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto: la estación”, 156). Esta composición de la *dramatis personae* reducida a la separación de determinados expedientes es realmente la selección de un grupo de personas que el judío salva de una muerte inminente. El teatro suplanta a la realidad y esta superioridad del arte sobre la vida deviene en conductas nihilistas y perversas como la del Comandante⁴³⁴.

Este personaje también es objeto o víctima de su propia elaboración artística, ya que parece que está desdoblado “metateatralmente entre la ‘persona’ del Comandante nazi en sus diálogos con Gottfried y el ‘personaje’ que el Comandante nazi se ha escrito para interpretarlo como actor en la representación de esa farsa escrita por él” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 72). Este aspecto se aprecia claramente en el fragmento nueve de la cuarta escena, cuando le pide a Gottfried confirmación acerca del personaje que ha inventado para sí con el objeto de recibir al Delegado. El Comandante ha estado ensayando una pose, un discurso para cuando acuda el visitante: “Solo faltó yo. Obsérvame y dime. Dime si los gestos acompañan a las palabras⁴³⁵. (*Actúa como si recibiese a un visitante*) Permítame, su acento... Por un momento pensé que usted era...” (167). Estas palabras nos remiten automáticamente al monólogo que ha pronunciado este personaje en la escena anterior, dirigiéndose a la asamblea espectadora, ficcionalizada. Esta remisión a otra parte de la obra nos vuelve a involucrar

⁴³⁴ Ya hemos visto en el epígrafe dedicado a directoras y directores de teatro extravagantes, algunas muestras de las terribles consecuencias de la sustitución del arte por la realidad en *El veneno del teatro* (Rodolf Sirera) o *El Nacional* (Albert Boadella).

⁴³⁵ Anteriormente, el Comandante, en su discusión autorreferencial con Gottfried acerca del arte actoral, replicaba de este modo a su interlocutor cuando este le criticaba la falta de realismo en los diálogos: “Pero lo más importante es que encuentre un vínculo entre la palabra y el gesto. No me diga que en la vida no habla así. Ya lo sé, Gottfried, ya lo sé. Pero también sé que puede encontrar en su vida gestos para estas palabras” (160).

en la acción de la obra, obligándonos a estar tomando partido continuamente a lo largo de la representación o la lectura.

Pero la representación acaba y los personajes mueren abandonados por sus intérpretes: “La naturaleza efímera del arte del actor [...]. Tras la representación y la muerte del personaje, el actor regresa de nuevo a la vida, a su realidad como persona” (166). No obstante, el nazi, como consecuencia de la sustitución de la horrible realidad por la ficción de la farsa teatral, entiende que sus actores/personajes ya no cumplen ninguna función así que quiere hacerlos desaparecer: “¿Habías oído hablar de la melancolía del actor? Ahora ya sabes de qué se trata. Cae el telón y, de pronto, todo ese mundo de palabras y gestos, todo ese mundo se desvanece. Cae el telón y al actor no le queda nada” (167). El Comandante ha reducido a los judíos a meros personajes, entidades ficticias, por lo tanto, no tiene ningún tipo de remordimiento a la hora de hacerlos desaparecer. Por otro lado, es sabido que la personalidad psicopática cosifica a la víctima, por un lado, para favorecer su utilización en la consecución de un objetivo – el beneplácito del Delegado, en este caso– y, por otro, para facilitar su eliminación, como es el caso de la *shoah*. Es por esto por lo que, una vez que la comunidad judía del campo de concentración le ha ayudado a construir esa farsa con la que ha ocultado la realidad, decide hacerlos desaparecer.

Dado que el engaño al Delegado se ha cumplido, el Comandante se siente satisfecho con la representación, aunque “la rebelión de la niña constituya su mayor preocupación” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio, 2011, 95). Y es que, en un momento determinado, la Niña se sale del guión establecido e interpreta lo que no estaba preparado, por lo cual Gottfried es recriminado:

Tantos niños y tuviste que elegir a la más tonta. De pronto, en lugar de decir “Sé amable, Walter, saluda este señor”, tiró el muñeco al agua y dijo: “Escapa, Rebeca, que viene el alemán”. *Silencio*. Una pena. En un momento tan hermoso, cuando estábamos saliendo del bosque. Sólo eso ha faltado para que todo fuese perfecto (169).

Rebeca no es solo el nombre de la muñeca, sino que es la niña cuyo informe Gottfried seleccionó en el fragmento tercero de la escena cuarta porque, como descubrimos más adelante, se trata de su hija: “‘Niño con muñeco’, *Gottfried le entrega un expediente. El Comandante lo mira. Silencio*. ¿Por qué una niña? Yo había pensado en un niño. / Gottfried: Por su voz. Le va a gustar su voz” (157). Gottfried nos descubre el atrevimiento que le impulsó a cambiar la *dramatis personae* delante del Comandante cuando, en su monólogo –escena quinta– se acerca a la Niña y le indica:

Cuando ese hombre aparezca, coges a Walter y dices: (*Toma el muñeco*). “Sé amable, Walter, saluda a este señor”. [...] Si lo haces bien, volveremos a ver a mamá. Ella va a venir en uno de esos trenes. Si hacemos lo que ellos nos piden. No vamos a perder la paciencia, ¿verdad, Rebeca? (172).

Estas palabras de Gottfried con las que finaliza la obra nos obligan a una lectura retrospectiva que hace aflorar todo el patetismo que ha podido colarse por esa rendija de ruptura de la ficción que perpetra la hija del judío: “Escapa, Rebeca, que viene el alemán”. Rebeca, por tanto, es “la única actriz que, al salirse del guión como respuesta natural a la violencia ejercida por el Comandante nazi, revela la verdad ante un Delegado que, desgraciadamente no ha sabido interpretar el sentido de su gesto y de sus palabras” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio, 2011, 107).

Pasamos a la escena quinta la cual no constituye un monólogo propiamente dicho, sino que se trata de las palabras que Gottfried dirige a los judíos que van a participar en la representación el día de la visita del Delegado. Así pues, el monólogo de Gottfried se diferencia del de los otros dos personajes en que estos se dirigen a nosotros en el presente, el tiempo de la supervivencia, el tiempo de los vencedores, según explica Aznar Soler:

Los monólogos del Delegado y del Comandante poseen la perspectiva privilegiada que les confiere su supervivencia, porque se dirigen al espectador o al lector para explicar, trata de justificar, matizar o interpretar, desde el presente de cada lectura o representación, la situación dramática que protagonizaron allá y entonces. Por el contrario, Gottfried se dirige en esta última escena a unos invisibles personajes, los judíos que aún son los actores de la farsa, y se dirige a ellos para corregir defectos en un ensayo que tiene lugar días antes de que se produzca la visita del Delegado (37).

Juan Mayorga ha privado a Gottfried de un monólogo porque su intención no era erigirse en voz de los perdedores, sino subrayar su silenciamiento, lo que aporta mayor dramatismo si cabe al propio hecho histórico: “Recordemos que la obra no pretende hablar por las víctimas sino ‘hacer que resuene su silencio’” (Aznar Soler, en “Estudio introductorio”, 2011, 41).

Gottfried, en esta escena V, da directrices escénicas a los *actores* que participarán en la farsa, así pues, este monólogo es autorreferencial porque nos está recordando continuamente el carácter ficticio de esa representación, pero también pretende hacernos evidente la naturaleza farsesca de muchas de las situaciones que vivimos actualmente:

Himmelweg es una “obra del teatro de la memoria” inspirada en un hecho histórico, que quiere proyectar nueva luz y plantear nuevas preguntas al pasado, pero también y sobre todo al presente, a nuestro presente, al presente de todos y cada uno de

los lectores o espectadores de *Himmelweg*, alertados sobre las trampas y peligros de nuestra realidad actual (*op. cit.*, 28).

Así pues, la autorreferencialidad del Gottfried maestro de ceremonias va dirigida a arengar a su compañía para que participen de buena fe en este proyecto que se les ha encomendado. Gottfried apela al tópico del *theatrum mundi*, de la vida como un teatro, como un escenario de fingimientos, donde hay que interpretar cada día para conservar nuestra posición y privilegios:

Sé que podéis hacerlo. Tampoco será la primera vez. En el trabajo, en la familia, ¿quién no ha tenido que fingir alguna vez? Recuerdo a mi primer jefe, el señor Baumann, me hacía la vida imposible. Pero yo simulaba apreciarlo. Le preguntaba por su salud [...]. Durante años, cada tarde, al volver a casa y encontrarme con mi familia, fingía que todo iba estupendamente (171).

Incluso el mismo, Gottfried, de la misma manera que el Comandante, también tiene que representar un papel. En primer lugar, ha de fingir su cojera (*“Con un bastón, Gottfried ensaya el caminar de un cojo”*, 170); además, el Comandante aparte del papel de Alcalde, traductor e intermediario⁴³⁶, le encomienda la interpretación del monólogo del relojero de Nuremberg. Pero Gottfried no puede aguantar por más tiempo esta farsa y realiza su pequeña rebelión cuando introduce una pequeña variación en su monólogo con la intención de que el Delegado capte el doble sentido y salve a su comunidad del exterminio. El atrevimiento de Gottfried es un arranque lírico que enfada mucho al Comandante quien, obsesionado por la perfección artística, no quiere dejar nada a la improvisación: “El momento estelar de su rebeldía es la morcilla o arranque lírico de los barcos [...] que el Delegado observa que ha causado el enojo del Comandante y cuyo significado éste confiesa no haber entendido” (*op. cit.*, 99).

Una vez analizados los monólogos, pasemos al nivel más alto de teatro del teatro que son los *ensayos* de la vida feliz de los judíos en el campo de concentración. En la escena segunda, “Humo”, a pesar de que no aparece el director de escena, Gottfried, sabemos que se trata de unos ensayos porque en la acotación se nos advierte de que *“los personajes miran de vez en cuando a un espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él”* (140). A medida que avanzamos en la obra,

⁴³⁶ El Comandante ha elegido a Gottfried como Alcalde, como representante de la comunidad judía “debido a que ha sabido ganarse el respeto de su gente, una función que implica una responsabilidad enorme porque [...] no sabe si está trabajando por la salvación de su pueblo o si está cooperando con los verdugos” (Aznar Soler en “Estudio introductorio”, 2011, 98).

comprendemos que este espectador puede ser Gotffried o el Comandante que acude a supervisar cómo se están llevando a cabo los preparativos.

Como bien explica Aznar Soler, presenciamos tres escenas que son repetidas tres veces por diferentes elencos porque –recordemos la escena cuarta– al Comandante no le gustan los chicos de la peonza: “El gordito es pésimo. No sabe vocalizar. Al otro se le entiende mejor, pero no hay convicción en sus palabras”, 159). Voy a utilizar como punto de partida el exhaustivo análisis que Aznar Soler realiza de esta escena:

La escena II, a su vez, está compuesta por nueve fragmentos en donde se repiten por tres veces los ensayos de tres escenas del libreto, a saber, sucesivamente, la escena de la peonza (con tres repartos distintos, Chicos 1 y 2, 3 y 4, 5 y 6), la escena del banco –Él y Ella [...]–, y la escena del monólogo de la Niña con su muñeco en el río. Hay que advertir que en la repetición de las escenas del banco y de la Niña podemos constatar variantes significativas [...], variantes que nos ayudan a entender que se trata de unos ensayos que se repiten una y otra vez (*op. cit.*, 33).

Como queda dicho, la escena de la peonza se ensaya tres veces con un reparto diferente y esto puede apreciarse en que, la segunda vez, leemos esta variante en el diálogo: “Chico 3: Quítame las manos de encima. / Chico 4: Otra vez. / Chico 3: ¿Otra vez? / Chico 4: Aun no te había tocado. Has dicho ‘Quítame las manos de encima’ antes de que te tocase” (143). En este momento, nos damos cuenta de que los chicos se salen de su personaje porque están hablando del proceso de representación:

En la escena segunda (Humo), creemos al principio que estamos presenciando escenas de la vida, pero al repetirse esas mismas escenas tres veces desde otro ángulo, entendemos que se trata de un ensayo teatral. No son, por tanto, escenas de la vida sino escenas de teatro, pero de un teatro que, en aquel espacio de un campo de exterminio y dirigidas por el Comandante nazi, está al servicio de la mentira, de la falsificación de la vida y de la realidad (Aznar Soler en “Estudio introductorio”, 2011, 33).

Gracias a estas interrupciones de la ficción aprendemos que la escena de la peonza, la del banco y la de la niña en el río forman parte de un montaje que van a enseñarle al Delegado para ocultar la terrible realidad de muerte.

Otra ruptura de la ficción o salida del personaje la podemos presenciar en el diálogo entre Él y Ella, en el banco. La segunda vez, Ella se abandona su papel porque no puede dejar de pensar en los trenes (los cuales, junto con el humo, simbolizan a lo largo de toda la obra, la muerte y el horror nazi):

Él: Me ha costado llegar a esta posición en el almacén [...].

Ella: ¿Tú no los oyes? Los trenes.

Él: Mucha gente está esperando que cometa un fallo para ocupar mi sitio. Si el jefe me ha puesto al cuidado de la balanza...

Ella: ¿Qué haces para no oírlos?

Él: Si el jefe me ha puesto al cuidado de la balanza es porque confía en mí [...].

Ella: El humo. ¿No lo ves? ¿Qué haces para no verlo? (145).

Se percibe claramente, sobre todo, si hemos leído la escena anterior, que se produce un desajuste entre los parlamentos de los personajes. Él trata de seguir el guión pero Ella no puede meterse en su papel y se le ocurre rebelarse, escapar: “¿Y si corremos hacia el bosque? Podemos cruzar el bosque y llegar al río [...]. *Ella se va, dejándolo solo*” (145). No la volvemos a ver, de manera que suponemos su trágico final.

Otra evidencia de que los judíos son actores representando un papel bajo pena de muerte es la actuación con la conciencia de estar siendo presenciados por un espectador. Este aspecto aparece en la escena de la Niña con el muñeco, la hija de Gotffried, Rebeca, quien recita su papel convencida por su padre, tal y como veremos en la escena quinta, y cuando descubre que alguien la mira, saluda. Ese espectador misterioso podría ser Gotffried o también el Comandante nazi. Rebeca le habla a su muñeco: “Tienes que meter la cabeza en el agua. Y respirar por la nariz. / *Mira a un espectador, como si lo descubriese. Saluda al espectador. / Sé amable, Rebeca. Saluda a este señor*” (146).

En definitiva, el Comandante y el Delegado son dos fantasmas que se nos aparecen gracias a las licencias que permite el teatro para azotarnos con su cinismo y su patetismo. El metateatro actualizar el drama para revertir en la audiencia espectadora el horror y la responsabilidad de los actos representados: “En este perverso juego metateatral entre mentira y verdad [...] la responsabilidad se nos traslada a cada uno de nosotros” (81).

En este recorrido por las obras metateatrales pobladas de personajes históricos, nos encontramos con que algunos de ellos exigen una reinterpretación de su historia, para que dejemos de considerarlos marginales a causa de que la versión oficial los ignora o pasa de puntillas. Es el caso de figuras como Álgar Núñez Cabeza de Vaca, Juana la Beltraneja y el rey medieval Sancho de Castilla.

En el primer caso, *Naufragios de Álgar Núñez o La herida del otro* (1992), de José Sanchis Sinisterra, el protagonista es uno de los cuatro supervivientes de la expedición a la Florida que se llevó a cabo durante la conquista de América y, además, autor de la crónica de dicha epopeya, los *Naufragios*. Debido a su carácter de superviviente y al proceso de aculturación que vivió, es el prototipo de personaje marginal, por lo que aparece como alguien desarraigado y desubicado, que nos habla desde el tiempo de las personas espectadoras. Alvar se muestra incapaz de asumir su

propia historia, la cual no forma parte del discurso oficial del Descubrimiento y la Conquista por esta asimilación que hace en su propia vida de la cultura a la que fue a conquistar.

Para volver a encontrarse con su verdadera identidad, Álgar ha de asumir su pasado. Los pobladores de sus recuerdos, sus compañeros de viaje, se resisten a quedar en el anonimato de la historia que él escribió y se le aparecen para interpretar, recordar y rememorar su frustrada expedición a la Florida. El recorrido por el recuerdo de Álgar Núñez vuelve a ser un viaje fracasado, ya que éste es obligado por sus personajes a reconocerse como desarraigado para siempre, tras haber sido herido por *lo otro*, aquello a lo que fueron a conquistar y que les conquistó y venció.

El proceso de dislocación que sufre Álgar se ilustra mediante recursos metateatrales como “la tematización de la escritura” y “la destrucción del personaje (ruptura del marco)” (Sosa, 2004, 180-2), el trasvase de los límites temporales, el teatro dentro del teatro y la conciencia de la naturaleza dramática de los personajes.

La destrucción del personaje sirve para representar la idea de un Álgar desarraigado, herido por *lo otro*, incapaz de identificarse con su papel: “Esta categoría implica un movimiento zigzagueante, el personaje entra y sale de su papel, a veces lo hace ostensible, otras lo niega o cuestiona” (Sosa, 2004, 182).

Tras nueve años de peregrinación y supervivencia en el Nuevo Mundo, Álgar ha perdido la perspectiva de *lo otro* de tal forma que la alteridad ha sido asumida como perteneciente a la propia personalidad: “Esclavo... Mercader... Brujo... No estaría el abuelo muy orgulloso de ti. No supiste estar a la altura de los tuyos... [...]. ¿Los tuyos? ¿Quiénes son los tuyos? (Pausa). ¿Quién eres tú? ¿Quién merodea bajo tu ropa?” (102). El superviviente necesita reecontrarse con su verdadera identidad, es decir, lo que tenemos es un actor que no se identifica con su personaje, que no quiere participar en esa representación de la historia: “Ustedes lo están viendo: me niego, me resisto a ser cómplice de esta... burda mascarada. ¿Es así como algunos pretenden enmendar mi testimonio? Que no están conformes, que no se reconocen, que callo muchas cosas...” (132). Este rechazo es una lucha contra su memoria porque no quiere recordar: “Es la mente de Álgar, el protagonista, la que se resiste a aceptar como verdaderos a los entes ficcionales (de otro nivel o de otro mundo, como prefiramos) que se le aparecen” (Sosa, 2004, 182) para pedirle cuentas, para que los reconozca y les devuelva su papel en la historia del Descubrimiento.

El desarraigo de Álar está ilustrado asimismo por la dislocación espacio-temporal que supone colocar a una figura histórica del pasado en el presente de la representación. Esta vulneración del orden cronológico ilustra la desorientación y el desarraigo que sufre el personaje, quien se niega a aceptar su verdadera identidad, su identidad europea, una vez ha sido herido por *lo otro*, asimilado al universo indígena: “Este animal herido no soy yo. Este salvaje desnudo, que durante años sólo ha pensado en salvar el pellejo, no soy yo” (163); incluso pregunta “¿quiénes son ... los nuestros?” (171), en el momento de ser rescatado.

Este continuo rechazo es denominado *la escritura del fracaso*, por el propio Sanchis Sinisterra, aunque dará paso al proceso de autorreconocimiento que se manifiesta en la conciencia metateatral de los personajes y en la implicación del público.

La autoconciencia ficcional de Álar y sus compañeros se manifiesta en que estos reconocen que están representando un papel en los recuerdos de Cabeza de Vaca, esto es, se saben protagonistas del teatro dentro del teatro que constituyen las alucinaciones de su compañero:

Figuroa: Contesta Pérez. ¿Qué demonios...?
Pérez: (*Interrumpiéndole*). No me llames Pérez.
Figuroa: ¿Ah, no? (*Sarcástico*). ¿Melchor, entonces?
Pérez: Tampoco. Llámame Miruelo. Ahora soy el piloto Miruelo.
Figuroa: ¿Cómo es esto? [...] ¿Qué significa esta... este...?
Castillo: Problemas de personal.
Figuroa: ¿Qué?
Castillo: Falta gente, Figuroa. ¿Aún no te has dado cuenta?
Alaniz: Éramos pocos al principio, y cada vez vamos quedando menos... (136).

La réplica final constituye una clave que relaciona los diferentes niveles de ficción, ya que, por un lado, se refiere a una situación real en el panorama teatral como es la falta de medios para llevar a cabo montajes escénicos; pero, por otra parte, las palabras de Alaniz aluden al hecho histórico de la fracasada expedición a la Florida cuyo único superviviente fue Cabeza de Vaca.

Aparte de los personajes que manifiestan su carácter dramático, encontramos los ya conocidos personajes-dramaturgos que dan indicaciones escénicas a los otros personajes:

Dorantes: [...] ¡No pueden estar lejos! (*A Castillo, en tono normal*). Va, colabora...
Castillo: (*Grita con desgana*). ¡No pueden estar lejos! (*Calla*).
Dorantes: Más...
Castillo: (*Ídem*). ¡Hay españoles cerca! (170).

Castillo y Dorantes actúan como maestros de ceremonias que van preparando el teatro histórico donde se representarán los recuerdos de Álvaro pero los personajes femeninos también actúan de oficiantes; así, por ejemplo, echan agua al suelo para representar ríos (126), preparan los cambios de escenario (el mar, el barco, los naufragios o los poblados de indios) o miman los ataques a los españoles: “(*Las mujeres vuelven a disparar sus flechas imaginarias, y ello provoca movimientos defensivos en el grupo de hombres*)” (130).

Otros momentos en los que se pone en evidencia la autoconciencia de los personajes es cuando estos se salen de su papel y declaran que están representando una obra de teatro. La autoconciencia de los personajes, así como su papel de directores de escena, está en relación con la “tematización de la escritura”, recuso que M. B. Sosa (2004) señala como característico de la morfología teatral de Sanchis Sinisterra: “A través de la tematización de la escritura, el teatro se mira reflexivamente y muestra el envés del espectáculo, fundamentalmente por medio de la conciencia dramática de los personajes que rompen el marco o encarnan roles dentro de otros roles a sabiendas” (Sosa, 2004, 181):

Pérez: (*A Álvaro*). Dígame la verdad, señor Núñez, ahora que la cosa está así como parada... Yo no salgo en su libro, ¿verdad?
Álvar: (*Risueño*). ¿Tú, quién? ¿Pérez o Miruelo?
Pérez: Pérez, Pérez... Lo de Miruelo ha sido... un apaño.
Álvar: No, Pérez. En verdad no sales en mi libro.
Pérez: Algo notaba yo...
Álvar: Pero aquí sí que sales. Y no poco...
Pérez: Ya... Pero no es lo mismo. En el libro, uno queda, mientras que aquí... Por no hablar del papelito que me han endosado... Hombre, por Dios... Eso no se le hace a un español. Embarcarlo en una empresa como ésta, de tantos vuelos, para luego... ¿qué? ¿Qué fama ni qué gloria va a quedarle a uno? (151-2).

Se aprecia, además, en las palabras de Pérez, el tono de reivindicación de los personajes, quienes piden a Álvaro que les tome en cuenta para que su papel sea reconocido como parte primordial en la versión oficial de la historia, poblada de grandes nombres —la *Historia* y la *historia*, de lo que hablaremos más adelante, y que vincula, nuevamente, al metateatro con una pretensión de revisión histórica y política—.

El proyecto metateatral de reconstrucción de las memorias se cumple cuando se lanza a la audiencia el desafío de recomponer a ese personaje desarraigado. En primer lugar, se rompe la cuarta pared para referirse a la sala como una prolongación del escenario: “Álvar: (*A Esteban*). En todo caso, imagina, si quieres, que te digo que sí,

que espero a alguien. Alguien que ha de venir por ese oscuro pasadizo... (*Señala la sala*)” (106).

En otras ocasiones, el público es ficcionalizado en los participantes de la fracasada expedición; así, Narváez se dirige al público para reprocharle su falta de participación:

Narváez: (*Al público*). Llego tarde, lo sé... Cuando ya nadie espera nada. Cuando cunde la sospecha de que son inútiles estos preparativos. Pero también ustedes han llegado tarde. Flota en el aire el gas letal de la desconfianza. Nadie cree en el juego. Todos conocen el truco, adivinan las trampas. Sólo veo miradas escépticas, gestos condescendientes, incluso alguna que otra sonrisa irónica. ¿Quién está aquí dispuesto a transigir, a poner algo de su parte, a dejarse llevar? Y llevar, ¿adónde? (109).

Narváez exige a la audiencia que se impliquen en el proceso de reconstrucción, que miren de otra manera y participen reflexivamente sobre los hechos y personajes que no han sido nombrados. Ellos pretenden en enmendar la historia, dar voz a los figurantes de la *historia* con minúscula, que corre paralela y ocultada por la *Historia* con mayúscula, la de los grandes nombres:

Dorantes: Y sin embargo, aquí estamos: hinchando el pecho y apretando el culo para enmendar la Historia, con mayúscula.

Castillo: O por lo menos, tu historia, con minúscula. [...]. Lo escrito, escrito queda, desde luego. Pero eso no significa que haya que estar conforme (121).

Siguiendo la estela del metateatro reivindicativo con una versión ocultada de la historia, nos encontramos con la tercera obra que constituye la *Trilogía americana* de Sanchis Sinisterra: *Lope de Aguirre, traidor* (1992).

Esta obra se compone de nueve monólogos proferidos por diferentes personajes que ofrecen una visión caleidoscópica de Lope de Aguirre, el rebelde revolucionario que lleva a sus espaldas el asesinato de su propia hija⁴³⁷. Estos monólogos “están enmarcados por el coro de personajes que repiten fragmentos de su propio discurso o jirones de textos” (Martínez, 2004, 55).

Se trata, como en *Álvar Núñez*, de dar la palabra a los vencidos a “aquellos que nunca la tuvieron” (Martínez, 2004, 55), a los protagonistas menores de la historia, como por ejemplo, la sirvienta Juana Torralva o el soldado perdido. Entre estos actores

⁴³⁷ “Lope de Aguirre, quien tras asesinar a Pedro de Ursúa durante la expedición al Amazonas en el año 1560, proclama rey al joven noble andaluz Fernando de Guzmán, que también morirá violentamente. Esta figura contradictoria, transgresiva, que denuncia la corrupción y la codicia del poder real, es percibida como un traidor culpable de crimen de lesa majestad. O, al contrario, como el mejor defensor de los movimientos independentistas de Iberoamérica” (Martínez, 2004, 55).

marginales de la historia se encuentra el indio marañón, cuya intervención puede considerarse una pieza metateatral, por cuanto pone en cuestión la naturaleza misma del monólogo y su propia naturaleza como personaje:

Yo, de natural nunca hablo solo [...]. Pero ahora, me figuro que debo ponerme a hablar en voz alta porque, si no, ¿qué demonios voy a hacer? ¿Dar vueltas y vueltas y más vueltas por aquí sin abrir la boca o, todo lo más, mascullando algún juramento para que se note lo perdido y jodido que estoy?⁴³⁸.

El indio muestra su autoconciencia como ente de ficción que se encuentra en un escenario y, por tanto, no tiene más remedio que actuar, hablar o recitar. No obstante, deja en evidencia una de las convenciones teatrales como es la presencia de público, necesaria para que se produzca el intercambio escénico: “Si por lo menos hubiera alguien por ahí, no sé, en alguna parte, no sé, digamos gente que me escucha sin yo saberlo, yo podría hacer como que no me entero, es decir, disimulando un poco, o sea, sin hablarles a las claras pero, en fin, al menos no me sentiría tan perdido hablando solo” (217)⁴³⁹.

El marañón, por tanto, ha dejado patente la necesidad de la existencia de un público que atienda a sus palabras pero no termina de comprender el significado del monólogo como recurso teatral, esto es, el hecho de que un personaje comience a hablar solo. De este modo, por si el monólogo no queda creíble, decide inventarse a un interlocutor invisible que, afirma, se ha escondido para gastarle una broma: “Primero tendría que encontrar a mi compadre Arrieta, que estará peor que yo [...]. Eso si no me está gastando una de sus bromas, que también tiene sus puntas de puñetero y retozón, y anda escondido por ahí, para darme chacota... Con la cual cosa, mira tú por donde, me ponía este embrollo en bandeja de plata...” (218). Y es que la forma de justificar un monólogo poniendo como excusa la locura del personaje no le parece adecuado al marañón: “La cosa esa del tipo que se ha vuelto loco en medio de la selva y se pone a delirar a gritos no, no” (217). El monólogo se convierte en un parlamento autorreflexivo que desemboca en la constitución de esta figura como personaje-dramaturgo, atreviéndose a enmendar la labor de su creador: “¿Qué estoy haciendo, di, además de

⁴³⁸ José Sanchis Sinisterra, *Lope de Aguirre, traidor* (en *Trilogía americana*), Madrid: Cátedra, 1996, p. 217. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

⁴³⁹ Esta preocupación de los personajes sanchisinisterranos por el público ya la hemos visto a propósito de *Ñaque*, *Los figurantes* o *El Retablo de Eldorado*, obras en las que las figuras se veían obligadas a actuar ante la presencia amenazante del público.

inventarte? ¿He de seguir hablando hasta que salgas? [...]. Ya son trece preguntas sin respuesta, no conviene abusar. Pasemos a otra cosa” (218).

Otro personaje que reivindica la revisión de su papel en la historia es Juana la Beltraneja, a quien Antonio Martínez Ballesteros da voz en *La excelente señora* (2003). En esta pieza se reflexiona sobre la legitimidad del proceso histórico que dio el trono a Isabel la Católica, pero desde el punto de la figura perjudicada, la sobrina de esta, Juana la Beltraneja.

Doña Juana, *La excelente señora*, hija de Enrique IV y legítima heredera del trono de Castilla, se encuentra en el destierro, en Portugal, como consecuencia de la traición de su propia tía, Isabel la Católica, que le ha usurpado el trono a pesar de haber sido jurada como reina legítima. Se presenta así un panorama histórico de intrigas y luchas por el poder donde los intereses políticos se superponen a los sentimientos familiares.

La reivindicación histórica se realiza por medio de la metateatralidad que, en este caso, consiste en la aparición de una figura intermedia, Juana, que se dirige como narradora al público. Juana, narradora-generadora de la acción crea un nuevo nivel de ficción poniendo en evidencia el acto de la enunciación teatral así como el hecho de que la historia oficial también la escriben una parte de sus protagonistas. Lo que vamos a leer/presenciar es la visión de la historia de Juana, quien nos ofrece una versión de la reina Católica muy diferente de lo que se ha transmitido tradicionalmente, capaz de traicionar a sus hermanos y matar a sus opositores.

La obra se organiza en dos partes, tal y como aparece en el subtítulo: “Apuntes históricos en 2 partes”⁴⁴⁰. Al inicio de cada una, Juana, investida con los atributos de reina (“con manto, cetro y corona”, 21) se dirige al público para introducir la acción a modo de declaración ante un tribunal, tal y como se dice, de hecho en la segunda parte: “Juana, que continúa en parecida posición, como si estuviera declarando ante un tribunal, aunque lo hace realmente al público” (55).

Al inicio de la primera parte, ella se reivindica como la legítima reina: “Yo, la reina Juana I, de Castilla, León y Portugal, hija del rey Enrique IV y de la reina Juana [...]. Me tuvieron ambos públicamente por hija legítima natural” (21). Juana-reina da paso a la obra configurándose en la intermediaria entre el escenario y el público, para provocar en este la conciencia de estar presenciando otro lado de la historia.

⁴⁴⁰ Antonio Martínez Ballesteros, *La excelente señora* (con *El oscuro invierno*), pról. Abelardo Méndez Moya, Madrid: La avispa, 2003, p. 19. (A partir de ahora, las citas irán referidas a esta edición).

Juana declara que fue “jurada en concordia y sin contradicción alguna [...] recibida y obedecida por princesa y primogénita” (21). Sin embargo, este juramento no fue acatado por su tía Isabel, que conspiró para arrebatarle el reino: “El juramento fue prestado por todos, por la propia doña Isabel que ahora intenta usurpar mi corona” (21).

La acción que presenciamos a continuación ratifica las palabras de Juana, de manera que la audiencia espectadora experimenta una dislocación cognitiva al confrontar su conocimiento oficial de la historia con la nueva versión ofrecida por esta figura marginal.

En la segunda parte, como he comentado antes, se alude explícitamente a la naturaleza declaratoria de las palabras de Juana, que rompe la convención de la cuarta pared para dirigirse a las personas espectadoras en el aquí y ahora de la representación. Sin embargo, Juana no nos habla desde nuestro presente sino desde el suyo: “Así, lejos de mi tierra, exiliada a mi pesar, vivo con el continuo temor de ser víctima de cualquier estratagema [...]. De momento estoy fuera de su alcance, en Portugal” (58). Es decir, Juana-reina nos habla desde el tiempo de la historia, desde algún lugar de su cabeza y, dentro de esta ficción subjetiva, contacta con el público actual realizando un salto temporal únicamente posible gracias a las licencias del arte escénico. Su situación en un plano ficcional alejado de la realidad –“acostumbrada a vivir con sus sombras” (83), como se dice en la acotación–, y el poder del teatro le permiten, además, conversar con los fantasmas de su tía y de su padre⁴⁴¹.

Juana pone de manifiesto que, de la misma manera que existe una entidad enunciativa en el ámbito teatral, la historia también es fruto de una mente creadora que ha vertido su propia versión de los hechos. Juana, como personaje marginal de la historia, quiere reivindicar su versión, razón por la cual repite en varias ocasiones que ella es la legítima reina y no cederá ante los manejos de la Católica: “¡Quiero ser reina! ¡Soy la hija de Enrique IV y tengo mis derechos! [...] ¡Soy la reina! [...] ¡La reina!” (59).

Pero la revisión histórica no es fácil y en la investigación nos podemos encontrar con contradicciones y dificultades para establecer un discurso coherente y

⁴⁴¹ Los personajes que hablan con fantasmas son frecuentes en estas obras metateatrales, como en *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra, *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga o *Caidos del cielo*, de Paloma Pedrero. Se puede considerar al fantasma un personaje metateatral ya que es consciente de su naturaleza ficticia. Por otro lado, si pensamos en el espectro procedente de la mente del personaje estaríamos hablando de la ficción subjetiva, otro tipo de ficción inserta que configuraría una estructura en abismo.

compacto. Es lo que ocurre en *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995), de José Ricardo Morales, cuyo protagonista es un director de teatro, Cristóbal, al que el empresario argentino Giorgio le encarga una obra sobre Cristóbal Colón, que formará parte de la conmemoración del V Centenario del descubrimiento de América, en 1992. En su búsqueda de la verdad histórica, Cristóbal-director se encuentra con numerosas dificultades derivadas de las lagunas que existen en torno a diversos aspectos de la vida del descubridor.

Los recursos metateatrales son centrales en este texto, ya que transmiten la idea de que, en el mundo contemporáneo, son imposibles los discursos y las versiones absolutas sobre la historia.

El teatro dentro del teatro es el procedimiento metateatral que configura la estructura en abismo característica de esta obra. La pieza inserta es la representación que el director y actor don Cristóbal, junto con su ayudante, Filomela, realizan para don Giorgio. En esta función se revisa la historia de Colón y el descubrimiento de América (desde el lugar de nacimiento del descubridor hasta sus experiencias en las Indias, pasando por su relación con los Reyes Católicos, quienes le abandonaron al regresar a la Península), con la intención de cuestionar este momento histórico y criticar las nefastas consecuencias para el Nuevo Continente.

En el seno de esta representación inserta se dan otros fenómenos metateatrales como la identificación del director-actor Cristóbal con el personaje de Cristóbal Colón. La coincidencia no solo está ilustrada en los nombres, sino también en la personalidad, ya que ambos personajes persiguen un ideal que nunca encontrarán: Colón, buscaba en América su idea preconcebida de un Nuevo Mundo difundida en leyendas y relatos; Cristóbal, pretendía elaborar una versión definitiva del mito de Colón y el Descubrimiento.

Pero esta revisión histórica también sirve para establecer analogías con el tiempo del discurso, de manera que se establezca una correlación entre el pasado y el presente que arroje luz sobre ciertas cuestiones de nuestra historia reciente. Es el caso del caciquismo como forma de organización política española a la que Colón alude irónicamente cuando habla de los caciques indígenas que él ha llevado ante los Reyes Católicos:

Don Cristóbal: [...] Ahí están los caciques. Ante sus majestades se encuentran los primeros arribados a España. Pronto se adueñarán de las aldeas y los ayuntamientos

del país para gobernar desde ellos el territorio entero [...]. Desde ahora será imposible pensar en España sin contar con la muy noble institución de los caciques⁴⁴².

Las referencias a la vida real y al pasado y presente histórico-político también alcanzan al mundo del teatro, de manera que se convierten en autorreferencialidad al ámbito de la escena con voluntad crítica. De esta forma se habla de la difícil relación público/teatro, cuando los personajes se quejan de la imposibilidad de poner en escena obras con determinados contenidos intelectuales porque no son del agrado de la masa espectadora: “Cristóbal: [...] No conviene hacer pensar al público ni al crítico... / [...]. Filomela: Y el dolor de cabeza, por razones higiénicas, ha de estar excluido del teatro” (354).

La referencia a la vida real alcanza varios temas que tienen que ver con el mundo del teatro, como el abandono del teatro por parte de las instituciones, la desidia o escasez de personas dedicadas a escribir teatro y las implacables opiniones de la crítica. En primer lugar, se denuncia el estado de abandono del teatro del siglo XX: “Don Cristóbal: [...] ¿Es que usted desconoce que el drama del teatro actual consiste en que no perecemos con veneno, ni con pistolas o con dagas, ya que sus integrantes suelen morir de inanición o de hambre?” (357).

Por otro lado, la autoría teatral no está bien considerada por su narcisismo o su desapego a los problemas del público:

Alondra: [...] ¿No habrá en el público algún dramaturgo de urgencia que nos ayude a salir del problema?

Laurencia: Ni lo sueñes. Primero, porque forman parte de una especie en extinción. Segundo, porque si alguno subsistiera no esperes nunca, ni por error, que vaya a ver una obra ajena (402).

Y la crítica tampoco es un gran apoyo: “Don Cristóbal: Vamos por mal camino. Los críticos dirán que esta escena inicial tiene que ser teatro y no un intento vano de especular con las ideas. Que estamos sobre un escenario y no en un curso de filosofía. Que, como resultado, esto es muy mal teatro...” (354).

Cristóbal quería encontrar un sentido a la biografía de Colón y a su participación en el descubrimiento y conquista de América. Esta misma mirada retrospectiva unificadora es lo que pretende el rey Sancho de Castilla desde el lecho de su muerte, en

⁴⁴² José Ricardo Morales, *Colón a toda costa o El arte de marear*, en *Teatro ausente*, A Coruña: Edicions do Castro, 2002, pp. 349-406, p. 389. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Rey Sancho (1994), de Alfonso Plou⁴⁴³. Asistimos al delirio final de este monarca medieval que repasa los hechos históricos de su vida en una representación teatral que surge de su propia mente y se desarrolla delante de sus ojos alucinados. El teatro dentro del teatro va a ser, por tanto, el recurso metateatral que estructura esta pieza, así como la aparición de un personaje-director.

La ficción inserta que trata de los acontecimientos de la vida del rey Sancho es la dramatización de los recuerdos del monarca, los cuales, convertidos en materia dramática y contemplados por él con la distancia que otorga el teatro, puede asumirlos y revivirlos para elaborar su retrospectiva vital en estos sus últimos momentos.

En este teatro de su vida asistimos a la muerte de Ramiro, su padre; al enfrentamiento contra moros y castellanos; al cuestionamiento de la utilización de la fe cristiana para legitimar la guerra; a las ansias de gloria de su hermana Sancha y a la traición de sus hermanos; a la muerte de su primo Sancho Garcés, rey de Navarra, y la consiguiente proclamación de Sancho como rey; así como a las negociaciones con el Cid para evitar la guerra.

Esta representación es dirigida por Elka, el bufón del rey, maestro de ceremonias, quien establece la equiparación de la vida con un teatro, el teatro de la vida –de nuevo, el tópico barroco del *theatrum mundi*–, lo que se hace evidente en la utilización de metalenguaje referido al ámbito escénico: “Elka: La obra ha concluido. / Sancho: Hice mi papel”⁴⁴⁴. Continuando con esta metáfora, termina, pues, el teatro de la vida de Sancho convertido este en personaje-actor, quien se despide de su público como si fuera intérprete teatral, al modo del Saturnino de *La sombra del Tenorio* (Alonso de Santos):

Sancho: Terminemos. Sea así
mi muerte, una muerte falsa,
teatro de una vida
que en verdad se nos escapa.
Caiga la mano alzada,
reclínese mi cuerpo, mire
a un lado y a otro, como
despidiéndose, con la emoción
justa en los ojos y los labios

⁴⁴³ Alfonso Plou (1964) obtuvo el Premio Marqués de Bradomín, en 1987, por *Laberinto de cristal*, pero su reconocimiento fue a partir de *La ciudad, noches y pájaros* (1990). Más adelante escribe *Goya* (1996) y *Rey Sancho*, dos textos metateatrales; y *El volcán y la marea* (1992), “una de las mejores obras de Plou” (Ragué-Arias, 1996, 250).

⁴⁴⁴ Alfonso Plou, *Rey Sancho*, (en *Teatro de la España democrata: los noventa*, Candyce Leonard y John P. Gabriele), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1996, pp. 113-96, p. 194.

queriéndose decir una última frase (196).

Volviendo a nuestro presente, nos encontramos con otros personajes que forman parte de nuestra historia reciente y sobre los que se ejerce una crítica mordaz. Es el caso del dictador español en *Este jefe no le tiene miedo al gato*, de José Ricardo Morales, y de Jordi Pujol en *Ubú President*, de Albert Boadella.

Comencemos por esta última obra, *Ubú President o Los últimos días de Pompeya* (1995), de Albert Boadella, que ficcionaliza los últimos momentos de la vida pública del primer presidente de la Generalitat de Catalunya, que mantuvo su gobierno ininterrumpidamente desde 1980 hasta 2003.

Para Boadella, el endiosamiento de este político y su obsesión por imponer el catalanismo lo acercan a la personalidad de un dictador, por ello lo equipara con Ubú, el personaje de Alfred Jarry, encarnación de todos los vicios que conlleva el ansia desmesurada de poder: “Ubú-Excels penetra diariamente en nuestra intimidad y, amparado por su cargo, reprende, aconseja, amenaza, moraliza y pontifica a todo un pueblo [...]. En una palabra; nos explica cómo tenemos que orinar los catalanes”⁴⁴⁵.

La obra comienza cuando el Excels (trasunto de Jordi Pujol) anuncia que se retira de la política y empieza a sufrir una depresión, lo que da lugar a su declive. La tristeza se apodera de él, así que su mujer, la Excelsa, y otros allegados le recomiendan consultar a un profesional: el Dr. Oriol, especialista en psicodrama. Este elige la obra de Alfred Jarry porque representa de forma universal y farsesca los vicios del poder, de manera que, el Excels se pueda sentir identificado y se produzca en él el efecto catártico de *vaciarse*: “Dr. Oriol: [...] A través de un psicodrama donde tú puedas representar, al menos en el terreno de la ficción, pues todas tus frustraciones. Tienen que salir los fantasmas, los demonios, tienes que vaciarte, ¿eh?”⁴⁴⁶.

El motivo del psicodrama como terapia para la depresión del personaje favorece la aparición del teatro dentro del teatro y de la intertextualidad. En cuanto a esto último, la relación con el texto de Jarry aporta la interpretación de la obra en clave de sátira universal:

⁴⁴⁵ Albert Boadella, *Programa de mano. Els Joglars*, 1995 <<http://bit.ly/1IaQXkt>> [Consultado: 21 /02 /2011].

⁴⁴⁶ Albert Boadella, *Ubú President o Los últimos días de Pompeya* (con *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla y Daaali*, (ed.) Milagros Sánchez Arnosi, Madrid: Cátedra, 2006, p.132. (A partir de ahora, las citas irán referidas a esta edición).

Los “Excelsos” están por todas partes. No son exclusiva de ningún país. [...] El poder más restringido y cercano suele ser el más opresor, por ello se hace imprescindible ampararse en la tradición liberadora del humor, la sátira y el sarcasmo a fin de compensar la prepotencia (Boadella, *Programa de mano*, 1995).

Boadella inserta su obra dentro de la tradición de la sátira política que, como señala en el programa de mano, es un género de larga trayectoria histórica que, sin embargo, en la actualidad se encuentra desaparecido a pesar de que en el pasado era mucho más peligroso criticar al poder: “El pasado está repleto de conflictos entre comediantes y distintos poderes. Es obvio que las contrapartidas que comportaba incomodar a reyes, presidentes, obispos o generales eran bastante más graves de lo que hoy supondría una acción parecida” (Boadella, *Programa de mano*, 1995).

La sátira se ejerce mediante varios procedimientos como la caricaturización del personaje principal y de los símbolos del catalanismo y, por otro lado, a través de la metateatralidad.

En cuanto a la vertiente paródica, el aspecto más destacado es la caricaturización del Excels presentando a un personaje en proceso de degeneración, con muestras de desgaste físico (siempre aparece en pijama y batín, y se expresa con numerosos tics) y mental (sufre alucinaciones de las que los espectadores somos partícipes).

Otro motivo recurrente es la ridiculización sistemática que se hace de los símbolos del catalanismo: “Hace de toda la iconografía catalana una burla tórrida y sin concesiones”⁴⁴⁷. Estos símbolos son, por ejemplo, la *senyera*, la Moreneta, los trombonistas que abren y cierran cada escena vestidos de *mossos d’esquadra*, Montserrat Caballé y otros personajes representativos de la cultura, la sociedad, la política y la economía catalana (como el dueño de los hoteles Husa).

Los recursos metateatrales –entre los que destaca el teatro dentro del teatro que se crea con el psicodrama– van destinados a crear una identificación del Excels-actor con su personaje de Padre Ubú, de manera que sea incapaz de discernir la realidad de la ficción.

A través de la pieza engastada, que funciona como *mise en abyme* devolviendo una imagen invertida de la ficción en primer término, conocemos los verdaderos sentimientos del Excels, que se identifica plenamente con la sed de poder del personaje que interpreta. Así, vemos cómo se emociona cuando el Dr. Oriol le cuenta que el propósito del personaje de Ubú es matar al rey de Polonia para usurpar su poder:

⁴⁴⁷ Javier Villán: “Padre Ubú Gran Dictador y Dios”, *El Mundo*, 199 <http://www.elsjoglers.com/produccions/prensa_ubu.pdf> [Consultado: 21 de febrero de 2011].

“Excels-Padre Ubú: ¡Quiero ser rey!, ¡quiero ser rey! (*Muy animado dando saltos de impaciencia*)” (150).

El papel dentro del papel ligado al recurso de la obra inserta conduce a la identificación de los actores con sus personajes y, en consecuencia, a la confusión realidad/ficción. Es lo que le ocurre a la Excelsa-Madre Ubú, quien traspasa las características de su personaje a su identidad real, y por lo que el Dr. Oriol la recrimina, para que no se produzca la suplantación de una personalidad por la otra:

Excelsa: He salido al balcón y todos, todos los polcaos gritaban: ¡Viva la Madre Ubú! Y todos, señora presidenta por aquí, señora presidenta por allá.

Dr. Oriol: Reina, reina... [...] No. Sabes qué pasa, es que deberías decir Reina. [...] Es que si no, él puede confundir la realidad con la ficción (169-70).

En otra ocasión, el Excels también muestra su falta de discernimiento realidad/ficción cuando cree que realmente, como su personaje, puede eliminar a la oposición: “¿La oposición? ¡Pues muere, guarro, asqueroso, infame, fuera! / Actor 1: (*Liberándose de la agresión y quitándose la máscara*). ¡Oriol, oye, dile algo, aprieta de verdad!” (171).

La sátira y el sarcasmo se llevan hasta sus últimas consecuencias convirtiendo al Excels-Padre Ubú en Papa y, posteriormente, al propio Excels en Dios, en un torbellino de locura y exageración sin límites. Finalmente, Pascual Maramágnum hereda el poder pero en los mismo términos represivos y discriminatorios. Es decir, en último término se pretendería trascender esta parodia mostrando la perpetuación de los vicios en el poder.

Aparte del teatro dentro del teatro, nos encontramos con otro tipo de ficciones insertas como el sueño del Excels con la bandera catalana (la *senyera*), Pascual Maramágnum (Maragall) y Montserrat Caballé; y su alucinación con el globo terráqueo (que recuerda a *El gran dictador*, de Charles Chaplin, 1940), cuando la Confederación Catalana de Empresarios de Gomas y Látex le muestran el número de empresas catalanas distribuidas por todo el mundo.

Junto a *Ubú President* y formando parte de la *Trilogía*, quisiera tratar ahora de *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997), del mismo Boadella, que continúa en la línea de la sátira al falso nacionalismo catalán. En este caso le toca el turno al empresario Marull cuya personalidad se contrapone a la del escritor Pla, auténtico payés representante de la verdadera catalanidad.

La obra comienza con el escritor Baltasar Jorner recluido en un almacén, luchando contra sus personajes y tratando de encauzar las ideas que se agolpan en su

mente creadora. Quiere escribir la historia del empresario catalán Ramón Marull quien, a causa de la ingestión de la colonia Floit, se transforma sucesivamente en el escritor payés, Josep Pla. La obra de Jornet, que se desarrolla a medida que se escribe, nos irá descubriendo la vida excéntrica del nacionalista y fascista Marull, adicto a la colonia Floit la cual le evade de un mundo que no le satisface convirtiéndole en Mr. Pla, personaje que representa todo lo que odia. Marull, por otro lado, es víctima de los tejemanejes de su esposa, la suiza Ulrike, que monta una comedia para engañar a su marido y no perder su herencia.

El juego de personalidades Marull/Pla es puesto en evidencia mediante la estructura metateatral que gobierna la obra. En primer lugar, Boadella hace surgir toda la increíble historia de la transformación de la cabeza de un escritor, por tanto, lo inverosímil tendría así una justificación. El ámbito en el que se mueve el escritor constituiría la obra marco, el nivel de referencia que daría paso a la obra inserta, la protagonizada por Marull/Pla y la mujer del primero, Ulrike. A su vez, esta pieza engarzada alberga otra compuesta por la comedia que Ulrike dirige y pone en escena para engañar a su marido (engaño al estilo quijotesco, ya que todos los personajes saben que hacen teatro menos la víctima). Pero esta estructura se complica cuando el Escritor traspasa el nivel de la ficción que él mismo ha instaurado y acude a hablar con sus personajes los cuales vulneran su naturaleza de entidades ficticias y actúan por sí mismos ignorando las directrices de su creador. La obra culmina con la desaparición de Marull bajo la personalidad de Pla y los planes urdidos por Ulrike para despojarle de su dinero (“Escritor: Está urdiendo una trama con unos empleados para impedir que se le esfume la herencia”, 302).

Vamos a comentar, pues, cada uno de estos niveles y cómo se imbrican unos en otros. En primer lugar, nos encontramos con el Escritor comprometido que necesita plasmar su indignación con la situación de su país: “Estoy escribiendo una obra sobre la esquizofrenia endémica del país”⁴⁴⁸. El propio escritor es quien, por acción de su imaginación creadora, da vida a los personajes que vamos a ver sobre el escenario; estamos, por tanto, ante el tópico metateatral de la obra que se desarrolla al hilo de la escritura:

Si la gente conociera mi poder de imaginación caerían rendidos a mis pies [...].

⁴⁴⁸ Albert Boadella, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (con *Ubú president* y *Daaali*), ed. Milagros Sánchez Arnosí, Madrid: Cátedra, 2006, p. 233.

De hecho mi amigo Antonio Baños ya escribió en el *Periódico de Cataluña* que yo soy el mejor escritor de este país [...]. Personajes: la señora Ulrike de Marull y dos supuestos funcionarios. (*En el extremo derecho han aparecido dos funcionarios y una mujer [...]*)” (234).

El Escritor va a aparecer en varios momentos a lo largo de la obra conversando con sus personajes, manteniendo discusiones autorreferenciales, luchando ante las ínfulas de independentismo de sus creaciones ficticias y, al final de la pieza, haciendo retornar la acción inserta al nivel de referencia en el que él se encuentra.

De este modo, al inicio de la obra, el Escritor se encuentra en el escenario cuando Ulrike está dando instrucciones a los actores que ha contratado para engañar a su marido. El Escritor actúa como maestro de ceremonias, dirige a sus personajes que están materializados en el escenario y esto se demuestra porque las acciones que va describiendo el Escritor son ejecutadas inmediatamente por sus figuras en el tablado: “Escritor: [...] en este preciso momento entra el señor Marull. / Marull: (*Entrando por la derecha. Sale por la izquierda*). Ya lo ven, siempre he de estar al pie del cañón” (241). El Escritor es quien dirige, en última instancia, los enredos e intrigas de Ulrike: “La señora Marull estaba muy insatisfecha de los resultados de su conjura. (*Por la derecha entra la señora Ulrike*). ‘¿Adónde van ustedes?’... / Ulrike: ¡Adónde van ustedes!” (253).

Marull es un empresario catalanista convencido de que es una pieza esencial para el desarrollo de Cataluña y desprecia a los artistas en la medida en que no se dedican a actividades productivas; se trata del arquetipo de empresario liberal: “Él [Pla] dicen que ha escrito 36.000 folios; yo he firmado más de 45.000 contratos de trabajo. [...] Y no me nombra porque yo estoy con los constructores del bienestar y él con los aprovechados” (260). Marull tiene una adicción especial a la colonia Floit –que alude a la loción Floïd, idea de un empresario catalán–, la cual ingiere como si fuera una droga: “Marull: El Floit no me hace daño: El Floit me hace dormir y me hace olvidar mis penas. / Ulrike: [...] ¡Pero qué penas! ¡Penas, las mías! [...] Tú estás enfermo. Mírate. Tú haces cosas tan extrañas” (263). Esta droga le hace convertirse en su antagonista, Josep Pla, escritor, personaje rural y sencillo. Esta transformación, a lo Dr Jekyll y Mr. Hyde se produce a la vista del público cada vez que Marull toma el Floit: “(*Marull saca la botella de Floit de su batín. Bebe*). [...] (*...*) Aparece Povedano que ayuda a Marull a vestirse de Pla durante la transformación)” (268). Y así sucede cada vez que Marull necesita evadirse y toma su loción favorita: “(*Marull saca excitado del batín su botella de Floit y bebe de ella*). [...] Por la derecha entra el Escritor, que coloca la boina a un

Marull ya transformado en Pla)” (299).

La constante actividad creadora del Escritor se deja ver en las acotaciones explícitas que él verbaliza y que después realizan sus personajes:

Ulrike: Lo tienen que seguir a la perfección y sobre todo con astucia.

Escritor: Ferrer, que no podía soportar que las mujeres lo mandasen, insistió.

Ferrer. Señora, es que son 44 volúmenes y es imposible preverlo todo (258).

Para poner en evidencia que Marull, Ulrike y compañía proceden de la imaginación del escritor, este se pasea por el escenario simultaneando con sus personajes, quienes repiten lo que este escribe: “Escritor: ([...] *El personaje de Pla va repitiendo exactamente lo que él escribe*)... Estas nórdicas son incorruptibles. / Pla: ... Estas nórdicas son incorruptibles...” (270). Podríamos decir que el Escritor vigila de cerca a sus personajes, lo que no impide que estos se rebelen, es decir, que digan o se comporten al margen de lo que el Escritor tiene preparado para ellos. Así, vemos que Pla, en esta misma escena, no repite lo que piensa el Escritor para él:

Escritor: Esta cocina es un avance científico para que el hombre pueda disponer de más tiempo para el ocio y la cultura.

Pla: ¡Válgame Dios! ¡Pero no pretenderá...

Escritor: Pero ¿qué dice? ¡qué dice!

Pla: ...que alguien se trague esta química infecta!

Escritor: Pero ¿qué dice?

El Escritor se alarma ante este motín del personaje al estilo unamuniano: “Situación fuera de control. El personaje se me rebela [...]. Este viejo reaccionario se está haciendo dueño de mi obra. Alguien tiene que pararle los pies” (271). En este momento, el personaje advierte la presencia del autor: “Pla: Perdona, si no es indiscreción..., ¿quién coño es usted?” (271). Es en este instante cuando, de manera efectiva, podemos decir que el personaje del Escritor ha traspasado su nivel, ha vulnerado los límites de la teatralidad poniendo en evidencia la existencia de varios estatus de ficción y, por tanto, la estructura metateatral de la obra.

Otro recurso metateatral innato a la aparición de un personaje-escritor es la autorreferencialidad que versa sobre la propia creación literaria. De este modo, el escritor se define a sí mismo (“Efectivamente, soy un escritor comprometido con la vanguardia y la modernidad”, 271) y expresa sus preocupaciones como creador, espetándole a su propio personaje su insubordinación: “Le he hecho aparecer a usted como contrapunto de un empresario nacionalista. Y ahora, no sé por qué, se me rebela como personaje” (271).

La circunstancia del personaje que se rebela propicia la referencia literaria a Pirandello –aunque, según Milagros Sánchez Arnosi, responsable de la edición, existe otra alusión teatral al nombre del propio Escritor, Baltasar Jornet, que apuntaría a Josep Benet i Jornet y a Baltasar Porcel–: “Pla: Por lo que veo, con esta situación tan cursi que acaba de crear, usted pretende ser un aspirante a Pirandello de pacotilla” (271). Esto es, el personaje no solo se rebela, sino que enmienda el propio quehacer literario de su creador.

Estas conversaciones autorreferenciales en las que se discuten asuntos relacionados con el proceso de creación teatral y literaria son frecuentes entre Pla y el Escritor: “Pla: [...] Bueno, si usted quiere escribir, lo primero que ha de hacer es escribir lo que ve y tratar de encontrar el adjetivo exacto que hay que poner detrás de un sustantivo. / Escritor: Madre mía, pero si esto es de manual” (274). En esta línea, al Escritor tampoco le parecen bien ciertas afirmaciones filosóficas de Pla:

Pla: [...] El interés de las mujeres no está en la belleza, ni en su manera de vestir de de hablar [...], depende de la adecuación del paisaje sobre el que la mujer se mueve. Bueno, hay mujeres que no armonizan con nada [...]

[...]

Escritor: Especulaciones sobre la hembra. Esto es literatura barata, señor Pla (275).

En un momento de la obra, el Escritor, por obra y gracia de su pluma, convoca a escritores y artistas desaparecidos –como por ejemplo, Unamuno o Lorca– para que compartan el arroz que Pla ha encargado hacer. La evidencia de que se trata de una licencia de la Literatura queda clara en la sorpresa del payés: “Pla: ¿Pero, quién me ha puesto ahora, aquí? / Unamuno: Soy don Miguel de Unamuno” (302), que también es palpable en el caso del escritor granadino: “Lorca: Las navajas del viento, cabalgando juntas... / Pla: Ahora me ha puesto a Federico García Lorca” (306). El Escritor justifica la presencia de estos personajes/fantasmas con la libertad de creación, haciendo una nueva alusión autorreferencial: “La libertad de fabulación que posee la literatura me permite que los personajes sean atemporales” (305).

También se deja en evidencia la existencia del público cuando el Escritor y Pla conversan acerca de la práctica escritural: “Pla: Dígame qué ve. / Escritor: No sé... al público. / Pla: ¿Al público? / Escritor: Sí. / Pla: ¡Y dale con Pirandello!” (301).

Otro momento en que se dejan al descubierto las convenciones teatrales es cuando Pla cuestiona que las cajas que hay en el escenario sean solo eso: “Povedano: Vigile, vigile no se lastime que esto son cajas. / Pla: ¡Qué han de ser cajas, esto,

Hermós! ¿Ya llevamos media tajada de mañana?” (278). En realidad, están subiendo una montaña, de manera que las cajas son asumidas convencionalmente como los riscos por los que están ascendiendo al montículo (“Pla: Desde este montículo podremos contemplar una panorámica del país francamente colosal”, 278). En otro momento, el Escritor se muestra contrariado porque el decorado baja ocultando a su personaje, dejando al descubierto, así, los mecanismos del montaje escénico:

(El decorado cubre a Pla hasta hacerlo desaparecer). Escritor: Ahora me desaparece detrás de un paisaje de Cézanne [...]. Aquí todo el mundo hace lo que le da la gana. Apenas he podido escribir dos páginas. Tengo que reconducir la situación. Entra la señora Ulrike obsesionada en continuar su conjura [...] (284).

Dentro de este nivel en el que se sitúan Marull y Ulrike tiene lugar un momento de teatro dentro del teatro con el sueño dramatizado del empresario: “*Marull sueña. Los personajes del sueño irán entrando y saliendo por la derecha e izquierda e irán envolviendo a Marull*” (292). Marull sueña que está rodeado tanto de personalidades representativas del poder religioso y militar como de personajes de baja extracción – empleados que le piden su ayuda y una obra Obrera que le suplica que no ejecute a su marido. Este sueño funciona como *mise en abyme* por cuanto representa los verdaderos deseos de Marull, sus delirios de grandeza.

Pero el auténtico teatro dentro teatro se produce con el engaño que urde Ulrike para burlar a su marido y quedarse con su herencia. La esposa de Marull es la creadora y directora del engaño a su marido, una burla al estilo quijotesco, una obra de teatro en la que todos los personajes menos uno, la víctima, saben que están representando. Ulrike es el tipo de personaje-dramaturga que ya instaurara L. Abel, ya que se comporta como una auténtica directora de escena, seleccionando a los actores y actrices, eligiendo su vestuario, rectificando sus líneas y dirigiendo las entradas y salidas.

Al principio de la obra, Ulrike deja claro que los funcionarios que van a condecorar a Marull con la cruz de Sant Jordi son, en realidad actores: “Interpreten que para eso les pago” (241); les reprende cuando no actúan según sus directrices: “¿Cómo pueden expresar dudas ante él? ¡Háganme el favor de informarse mejor! Memoricen. ¡Memoricen!” (253); habla como una auténtica directora teatral, dando pautas de interpretación actoral: “*(A los actores que van entrando por la izquierda).* Por este camino no vamos a conseguir los objetivos. Tienen que poner en práctica otros métodos: estímulo, respuesta inmediata” (257).

Estos actores que ha contratado para hacerse pasar tanto por funcionarios como

por trabajadores tienen que ensayar el papel que la directora les ha atribuido: “Ferrer: *(Con voz del personaje arquitecto)*. Hola, Señor Marull [...]. *(Imitando la voz de Marull)*. No muy bien, no muy bien” (288). Ferrer-arquitecto ensaya su papel pero también las posibles respuestas de su oponente en el escenario. El hecho de que interprete también al empresario molesta a Ulrike que piensa que se está burlando: “Un momento. No le permito que haga ninguna broma sobre ¡el imbécil de mi marido! [...] / Ferrer: Oiga señora, yo estaba ensayando, previniendo sus respuestas” (288).

Estos actores/trabajadores de Ulrike también rompen la ficción de la representación en algunos momentos para hacerse rectificaciones unos a otros, lo que pone de manifiesto que realmente están representando una burla para Marull:

Mosén: Que Hermós, ¿preparando una paellita?

Pla: Un arroz negro.

Mosen: ¿Un arroz negro? Pues yo no veo la tinta de calamar.

Povedano: Es que no se le pone tinta. *(En aparte al Mosén)*. ¿Pero tú de qué vas?, ¿que también te chutas Floit o qué?

Mosén: ¡Calla, que te va a oír! (310).

La obra culmina con la confluencia de los tres niveles de ficción, haciendo que Pla y Marull se encuentren; en este caso, dado que es imposible porque se trata de la misma persona, la confrontación se realiza mediante un doble o sustituto, otro recurso metateatral por cuanto revela la naturaleza ficticia de los personajes:

(Ulrike acompaña a un actor que hace de Marull, en la silla de ruedas).

Escritor: ...Volveré a coger las riendas de esta obra caótica. La señora Ulrike seguía obstinadamente con su plan.

Pla: ¿Quién es este impedido?

Doble: Soy Marull i Ticó.

Ulrike: Y yo soy su esposa. ¿No lo conoce? Míreselo bien (316).

Ulrike pretende hacer entrar en razón a su marido y que deje de tomar el Floit para que sea Marull todo el tiempo y poder así engañarle con la firma de los documentos. Finalmente, la burla preparada surte efecto y Marull firma a unos falsos monjes y funcionarios unos documentos por los que donará toda su herencia al monasterio de Montserrat, símbolo del nacionalcatolicismo. Ulrike felicita a sus actores por el trabajo bien hecho: “Bueno, señores, misión cumplida. *(Los actores entregan los documentos firmados)*” (326). Y el Escritor decide que esta es la última aparición de la suiza: “Y usted también se esfumará porque no la quiero más en este drama. *(Ulrike desaparece gritando por el fondo izquierda)*” (237).

Ahora el Escritor se enfrenta a su personaje Marull, porque quiere terminar su

obra con Pla, el auténtico representante de la esencia de su país alejado de condicionamientos económicos, así le recrimina a su personaje: “¿Y usted qué hace aquí? A usted no lo necesito. Necesito a Pla. Le tengo que hacer unas preguntas [...] Necesito al señor Pla, usted no me sirve” (327). Para conseguir que vuelva Pla le suministra a Marull el Floit en vena para poder preguntarle: “¿Por qué no ha tenido descendencia? [...] ¿Usted fue espía de Franco?” (328-9 y destruir, así, algunos falsos mitos sobre el escritor catalán.

Finalmente, volvemos al punto de partida, al nivel marco donde se encuentra el escritor entregado a su tarea, en su almacén y adonde acude su hija para recordarle que, la cena de la que le avisó al inicio de la obra –“Mamá dice que bajes a cenar”, 234– todavía sigue esperando –“Papá, mamá dice que la cena se enfriará” (330)–. En este momento nos hacemos conscientes de que el tiempo de la historia no coincide con el del discurso, el cual se ha dilatado extremadamente para albergar la vorágine creadora de Jornet.

Anterior a estos textos de Boadella, pero siguiendo la senda de la sátira que utiliza la metateatralidad con carácter político, nos encontramos con otro texto que pretende ridiculizar a la figura del dictador español: *Este jefe no le tiene miedo al gato* (1983), de José Ricardo Morales. El dramaturgo exiliado utiliza el recurso metateatral de la referencia a la vida real creando a Liberón como trasunto de Franco, a quien hace víctima de un extraño complejo de Edipo por el cual manifiesta una curiosa fobia a los gatos. Este miedo irracional y absurdo contrasta con la conducta violenta y autoritaria de este dictador, lo que posibilita la ridiculización y el rebajamiento moral del personaje.

Este aspecto de su personalidad se pone en evidencia gracias al componente metateatral que consiste, fundamentalmente, en el teatro dentro del teatro, donde se tratarán de desvelar tanto la causa del temor a los gatos como el origen de los instintos dominadores de Liberón y su conducta violenta.

Además de la obra inserta, otros recursos autorreflexivos son la presencia de tres personajes-dramaturgos –el Maestro de Ceremonias, el Fantasma y la mujer de Liberón, Otilia– que realizan diversas funciones. En primer lugar, hacen de narradores, personajes intermediarios entre el escenario y la sala:

El Maestro: Como ustedes son muchos y yo soy muy pocos –uno solamente–, ustedes son público y yo soy privado. Puesto que cada uno de ustedes en decisión

secreta y libre, acordó hacerse público, yo, en decisión abierta y pública, declaro seguir siendo privado (234).

El Maestro de Ceremonias es un narrador que se dirige al público, enuncia su función de introducir la acción dramática por orden del mismo Jefe y narra el desarrollo de la misma. (En el segundo acto, es El Fantasma quien acoge esta función narrativa). Estos personajes funcionan como *metteur en scène* porque disponen las escenas en las que se representarán diversos episodios de la vida del ridículo dictador; además, interpretan otros papeles interpuestos dando lugar al procedimiento del papel dentro del papel cuando, hacia el final de la obra, el Jefe interpreta a Hitler, Otilia a la amante de este y el Maestro, a su amigo; del mismo modo, manifiestan su autoconciencia de figuras de ficción:

Liberón: ¡Otilia, soy el protagonista!

Otilia: Cuando te ganes el papel.

Liberón: ¡No seas insolente!

Otilia: ¡Gánatelo! ¡Acuéstate con la *vedette* o con el director!⁴⁴⁹.

El propio proceder de la obra se convierte asimismo en materia dramática, de manera que se alude a la necesidad de cumplir el requisito de condensación y urgencia cuando se propone que se represente toda la vida del Jefe:

El Maestro: Señores, no hay tiempo que perder en temas académicos. Prepárense. Como debemos economizar tiempo y dinero, celebraremos a la vez el nacimiento, el casamiento, los veinte años y la ascunción del poder de Liberón I (261).

De este modo, los recursos metateatrales descubren al personaje metafictional de Liberón, consciente de que su conducta violenta es una imposición ficticia como respuesta brutal a sus problemas de personalidad. Liberón se convierte, así, en el prototipo de personaje dictatorial que bien podría representar a cualquiera de los dictadores europeos del siglo XX: Hitler, Mussolini o Franco.

3. Dramaturgia

Una vez analizadas las diferentes instancias o facetas de las que consta el espectáculo teatral, a saber, compañías, dirección, intérpretes y personajes, paso a ocuparme de un grupo de obras que tratan del origen del fenómeno escénico, esto es, la dramaturgia y las diferentes controversias asociadas a esta: problemas de creación, de

⁴⁴⁹ José Ricardo Morales, *Este jefe no le tiene miedo al gato*, (en *Teatro ausente*), A Coruña: Edicions do Castro, 2002, pp. 229-82, p. 247. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

plasmación de la idea sobre el papel y, por último, de trasladar el texto a la escena, pero también de la situación marginal de las personas que escriben teatro respecto de las que se dedican a otros ámbitos literarios.

3.1. La marginalidad de la autoría teatral

Bajo este epígrafe hablaré de tres obras de dos dramaturgas en las que se trata la figura del autor o autora teatral como un personaje marginado y maltratado por el público y las instituciones. Estas piezas son el monólogo *Juicio a una dramaturga* (2002) y *En el túnel un pájaro* (1997), ambas de Paloma Pedrero y *La recepción* (1997), de Carmen Resino.

Juicio a una dramaturga (2002), de Paloma Pedrero fue una conferencia dramatizada, interpretada por la propia autora en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con el título “La mujer en el arte” (2002). En este monólogo nos encontramos en el más allá, en lo que, se supone, nos espera después de la muerte. Una dramaturga se despierta, nada más morir, en el juicio que decidirá si va al cielo o no, para lo cual, ha de convencer al jurado –el público– de que su vida merece el descanso infinito en el paraíso.

El problema es que esta dramaturga no quiere ir al cielo, de manera que se dedica a contar todos los sucesos más provocadores y contrarios a lo que, tradicionalmente, nos conduciría a la vida eterna. Estos hechos vitales no son en sí censurables sino que, como vamos descubriendo, se enmarcan dentro de una reivindicación de visibilización de las mujeres en el campo de la dramaturgia española. Este personaje, la Mujer, ha tratado toda su vida de que tomaran en serio su trabajo como escritora de teatro, lo que le valió críticas, enfrentamientos y posturas vitales que no están en consonancia con lo esperable de una mujer en la sociedad tradicional. Por tanto, esta dramaturga no puede ir al cielo; de hecho, no quiere, porque va a tener que seguir cumpliendo las reglas preestablecidas para ella y el resto de las mujeres.

Para comenzar, el monólogo está concebido como una representación teatral en la que la Mujer deberá atraer y convencer a una audiencia de que prefiere pasar a la historia de la literatura que ir al cielo, esto es, que prefiere ser reconocida y recordada por sus obras de teatro, hecho que estaba vedado a muchas mujeres:

¿Que tengo que elegir entre pasar a la historia de la literatura o ir al cielo?
(*Escucha. Después asiente con reconocimiento*). [...] Pues mire, la verdad es que depende de cómo sea eso del cielo [...]. A mí lo de la vida eterna no me hace mucha

gracia [...]. ¿Y por qué no puedo elegir? Pero si yo no quiero ir al cielo... (*Escucha*). ¿A quién? (*Yendo hacia el público*). Ah, que tengo que convencer a estos señores. (*Escucha*). El jurado sí [...]. Yo prefiero pasar a la historia con alguna de mis obras [...]. ¿Que convenza al jurado? De acuerdo. (*Mira al público*). Buenos días⁴⁵⁰.

Dado que la Mujer va a representar delante de un público-jurado, la acción va a tener lugar en un escenario –lo que, como en otras ocasiones, provoca la aparición de la metateatralidad–, aunque en este caso se diga específicamente que no se está en un teatro (“¿Es esto un teatro? (*Escucha*). ¿No? Entonces, ¿esto qué es?”, 317), lo cual contribuye a afianzar esta negación evidente.

Y da comienzo, a continuación, la exposición-representación de la dramaturga, de manera que podríamos hablar de una representación dentro de otra: en primer lugar tenemos al personaje de la Mujer en el más allá que descubre que acaba de morir y, posteriormente, descubrimos a la dramaturga que se presenta ante el público ficcionalizado en jurado y ante el que va a empezar su defensa para no ir al cielo: “Buenos días, la verdad es que no les veo bien, pero supongo que ustedes serán de los que se quedaron en... el limbo [...]. Señores y señoras, yo soy dramaturga. O sea, una escritora de obras de teatro” (318). Vemos aquí los tópicos asociados con la ficcionalización de la audiencia: su silencio y quietud, así como su invisibilidad, ya que desde el escenario los actores-personajes no pueden atisbar a los espectadores por el deslumbramiento de los focos. Esta pasividad del público le desconcierta e inquieta: “(*Por el público*). Pero, ¿estos quiénes son? ¿Son muertos especiales que han tomado el poder? ¿O es un jurado popular de muertos?” (320).

Como acabo de mencionar, el monólogo consiste en la declaración de la Mujer para evitar ir al cielo y ser incluida en la historia de la literatura, lo cual no es más que una excusa para exigir un trato justo a las mujeres que se dedican a escribir para las tablas⁴⁵¹. De esta forma, a lo largo del monólogo conoceremos aspectos relacionados con el mundo del teatro y sus profesionales, autorreferencialidad al contexto teatral que se configura como elemento vertebrador de la pieza. En este, siempre está presente la crítica feroz a las personas del mundo del teatro: “El mundo del teatro está lleno de

⁴⁵⁰ Paloma Pedrero, *Juicio a una dramaturga (Yo no quiero ir al cielo)*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 314-30, pp. 317-8. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

⁴⁵¹ Reivindicación que se hace extensiva para el resto de las mujeres, en general: “De pequeña ya vivía asombrada. No entendía por qué el mundo era como era, ni por qué no salían mujeres en los telediarios, ni por qué mi hermano, que era un ñoño, tenía una paga dominical mayor que la mía” (320).

machitos, mariquitas y mamarrachos” (319); crítica que repite al final de la obra: “Pero, Señor, ¿por qué hay tanto incompetente en el mundo del teatro?” (328).

Una forma especial de autorreferencialidad que recorre todo este monólogo es la autoalusión que hace el personaje de la Mujer al conjunto de obras de la propia Pedrero, por lo que descubrimos que esta figura es, en realidad, un trasunto de la autora real⁴⁵². De este modo, la Mujer va hablando de sus obras más representativas y las dificultades que encontró para llevarlas a escena. Comienza, por tanto, con *La llamada de Lauren* (“Me pongo en la mesa del salón y escribo *La llamada de Lauren*, mi primogénita”, 321). La dramaturga cuenta por qué esta obra recibió el accésit a pesar de que —según le dijeron— era la favorita del jurado; estas reticencias a otorgarle el primer premio se deben, según su punto de vista, a su condición de mujer en el mundo del teatro: ““Me ha gustado más tu obra, pero...” Es que los peros están en todas partes [...]. Pero en el teatro, en el teatro escrito por una mujer joven, auténtica, bronca y española cosecha del 57, el pero ha sido de campeonato” (322). A continuación, tras este éxito inicial, decide poner la obra en escena y recuerda los problemas sobrevenidos debido, de nuevo, a los prejuicios de género: “Problemas y más problemas y yo, hala, adelante, a comerme el mundo, a estrellarme de pasión. Y sola. Porque recuerden que en 1985 no había prácticamente mujeres dramaturgas” (323).

La siguiente obra que la *alter ego* de Paloma Pedrero cita es *Invierno de luna alegre*, de la que resalta, igualmente, sus dificultades para representarla: “En *Invierno de luna alegre* tuve que lidiar con torazos de más de quinientos kilos, empresarios teatrales de esos que me veían como a una niña rubita y sensible” (324). Continúa la dramaturga-Pedrero citando obras suyas y hablando de las vicisitudes de la escritura y la puesta en escena de *El color de agosto* y *Una estrella*, y alude a anécdotas como la visita sorpresa de un miembro de la *esgae* preguntando por la música de la obra que se iba a representar; su charla con un acomodador que no entendía *El color de agosto* (“Entre que la historia es rara y hablan tan bajito... ¿Tú la entiendes?”), 325); o incluso una proposición para la revista *Interviú*⁴⁵³.

⁴⁵² “Aquí, mediante un monólogo autobiográfico, se ha ficcionalizado para poder hablar al público con la libertad que presta el atravesar la barrera de la vida en la tierra. Desde la otra ribera, traza su itinerario vital y artístico para un supuesto público ultraterreno que ha de decidir sobre su futuro y enviarla al cielo o condenarla a las profundidades infernales” (Serrano, 2004, 88-9).

⁴⁵³ “Sí, me llamaron para pedirme una portada en *topless* [...]. Y luego dicen que España ya no es machista. Pero ¿se imaginan, se imaginan ustedes hacerle a Arrabal, a Sastre o a Alonso de Santos esta oferta?” (326).

Esta alusión a la propia obra se convierte en lo que podríamos llamar *autointertextualidad* cuando la cita se refiere a una de sus últimas obras, *En el túnel un pájaro*, con cuyas líneas finales termina su monólogo: “Las condiciones del pájaro solitario. Que son cinco. La primera que se va a lo más alto [...]” (329), palabras que, a su vez, proceden de San Juan de la Cruz, personaje que sirve de inspiración a la citada obra.

Como colofón, la dramaturga-personaje-Pedrero especifica que, para ella, el teatro es esencialmente conflicto, búsqueda incesante, lucha interna: “Por eso me dediqué al teatro, porque es conflicto, ¿entienden? Escribir teatro es soltar a tus fieras. Poner a dos frente a frente y darles un corazón y una inteligencia. Soplarles el aliento y dejarles ver hasta dónde llegan. Eso es el drama, señores” (238). Esta esencia fundamentalmente conflictiva del teatro contrasta con otra idea más filosófica de la escena, como transmisora de ideologías y conceptos: “Porque hacer entes, Hombre 1, Aspirante 2, y ponerles a filosofar, o a decir frases poéticas, o a hacer acciones estéticas, eso no tiene arte, arte dramático, por muy de moda que esté entre los intelectualoides de la cultura. Es simple y llanamente un rollazo” (328).

Finalmente, tras la explicación o justificación de su itinerario artístico, la dramaturga pide al público la absolución de su *condena* al cielo eterno y, para ello, convoca su participación pidiéndole un minuto de silencio: “Señores del jurado, esto ha llegado a su fin [...]. (*Escucha*). Ah, que si se quedan en silencio durante un minuto significa que no voy al cielo. (*Avanza otro paso*). Por favor, señores del jurado, soy inocente. Les ruego, les suplico, un minuto de silencio” (329). El público, al final, tiene la última palabra: absolución o condena –irónicamente– de la dramaturga.

Esta reivindicación de la mujer dramaturga tiene su correspondencia en una defensa, en general, de la autoría teatral y en una denuncia de su marginalidad en la siguiente obra que vamos a ver de esta autora: *En el túnel un pájaro* (1997).

Ambrosia, de más de setenta años, acude a un programa de televisión para que le ayuden a buscar a su hermano, Enrique Urdiales, del que la separaron cuando eran pequeños⁴⁵⁴. Enrique, autor de teatro, enfermo, que vive en una residencia de ancianos, se muestra reticente al encuentro con su hermana, pero el presentador del programa, Arturo Novoa, y la enfermera, Margarita, tratan de convencerle. Finalmente, se llevan a

⁴⁵⁴ Quisiera mencionar otra obra que también alberga un programa de televisión del tipo *talk show*, que es *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino, que mencionaré más adelante.

cabo varios encuentros presididos por el sarcasmo y el mal carácter de Enrique, que encuentra en la bondad y paciencia de Ambrosia su perfecto complemento.

Tras los encuentros con su recién conocida hermana, Enrique anuncia que va a escribir una obra pero, ante el arrastre de su enfermedad y su dificultad para concluir el texto exitosamente debido a su debilidad física y mental, pide ayuda a Arturo y a Margarita para filmar la última escena con una cámara oculta, sin que Ambrosia se entere. Pretende, así, que de la improvisación surja el desenlace definitivo de la obra. Lo que sucede es que Ambrosia le suministra a Enrique el néctar, la ambrosía, que le llevará a la muerte, al descanso definitivo, la eutanasia que él tantas veces solicitó a su enfermera Margarita.

El elemento metateatral más sobresaliente es la autorreferencialidad con el mundo de la escena a través, principalmente, de la figura de Enrique, autor de teatro abandonado y enfermo, que tiene, como es evidente, la función de reivindicar la figura del dramaturgo español vivo. Enrique es el “trasunto de la figura del autor de la generación realista José María Rodríguez Méndez”⁴⁵⁵. Conectando con esa dimensión política, reivindicativa o subversiva que siempre se le ha adscrito al metateatro, Pedrero pretende cierta crítica a la situación marginal del teatro de autor vivo en el momento actual. De ahí las continuas autorreferencias a la escena española contemporánea y a su, por ejemplo, poca consideración de la dramaturgia actual⁴⁵⁶:

Enrique: Cuarenta obras de teatro. ¿Te parece poco?

Margarita: Eso no se vende.

Enrique: ¡No, no se vende! ¡Eso se ama. Eso acompaña. Eso hace bailar el corazón... ¡Eso son derechos de autor, imbécil!

Margarita: Cuatro perras.

Enrique: Eso ahora. Pero cuando palme [...] me harán homenajes, publicarán mis obras en libros de piel, seré obligatorio en las universidades⁴⁵⁷.

Más adelante se vuelve a aludir al hecho irónico de la adquisición de fama a la muerte del artista: “Ambrosia: Qué pena no haberte encontrado antes. Hubiera ido al teatro a ver tus obras. Porque ahora no las representan, ¿verdad? / Enrique: Cuando palme, cuando palme las pondrán todas” (207)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ Virtudes Serrano, “Introducción” a *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2013, p. 43.

⁴⁵⁶ Tema central, por otro lado, de *La recepción*, texto de Carmen Resino del que hablaré a continuación.

⁴⁵⁷ Paloma Pedrero, *En el túnel un pájaro*, en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2013, pp. 179-244, p. 203. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

⁴⁵⁸ Esta marginalidad del autor teatral obliga a muchos a dedicarse a escribir para la televisión, hecho que

Relacionado con la autorreferencialidad que provoca la aparición del autor teatral, la metateatralidad adquiere en esta obra la forma de “tematización de la escritura” (Sosa, 2004, 180) o el asunto de la historia que transcurre a medida que se escribe: “[El teatro] organiza buena parte de la estructura de la historia cuando esta avanza al hilo de la escritura del texto que el protagonista ha de acabar antes de su fatal desenlace” (Serrano, 2013, 43): “Enrique: Que voy a escribir una obra de teatro. La última” (214).

La figura de Enrique es la que encauza el carácter metateatral del texto: “La presencia de este personaje magníficamente trazado en toda su complejidad es definitiva para analizar la metateatralidad de la pieza” (Serrano, 2013, 47). Fundamentalmente, porque a través de su conexión con Rodríguez Méndez, se convierte en el portador de las ideas de la autora sobre la situación del teatro español⁴⁵⁹:

Esto concede una nueva faceta metateatral al personaje, que se enriquece además, al expresar las ideas que ella misma ha formulado en multitud de ocasiones sobre el amor al teatro y la suerte de los dramaturgos vivos, en seminarios, entrevistas o textos de la ficción dramática (Serrano, 2013, 48).

Esta autorreferencialidad hace aparecer otras instancias de metateatralidad, como el teatro dentro del teatro, de forma ocasional, o el recitado y declamación de fragmentos de obras de Rodríguez Méndez, que se convierte en la gran presencia intertextual de la pieza, comenzando por el propio título. Así, en la Primera Escena, Arturo y Margarita, el periodista y la enfermera, tratan de convencer a Enrique para que se vea con Ambrosia, interpretando un fragmento de *El pájaro solitario*⁴⁶⁰. Arturo se ha

Enrique considera intolerable, como se ve en sus afirmaciones cuando se refiere a otro autor, amigo suyo: “¡Ese no es mi amigo! Ese se vendió al oro enemigo. Escribe culebrones para la tele” (208). Y es que la crítica a la televisión está presente a lo largo de todo el texto: “Enrique: Detesto la televisión, esa caja en la que se compite por ser el más idiota de todos. ¡Donde esté la grandeza del escenario...! La televisión nos robó el público” (190). Así como también ataca la actitud acrítica del público del teatro: “Una limpieza étnica, es verdad, nos limpió de débiles mentales, de frívolos, de resignados” (190).

⁴⁵⁹ No obstante la autora –sobrina del dramaturgo homenajeado– afirma no haber tenido en mente al autor realista cuando redactaba la obra, de manera que, con un giro flaubertiano declara que “Enrique Urdiales soy yo” (Serrano, 2013, 48, nota 44).

⁴⁶⁰ A propósito de la intertextualidad con *El pájaro solitario* y *Flor de otoño*, de José María Rodríguez Méndez, Virtudes Serrano afirma: “Personajes y citas de Rodríguez Méndez van salpicando el diálogo, como recuerdo de lo escrito por el gran autor o como reafirmación de la personalidad adoptada por Enrique ante sus visitantes” (2013, 206, nota 4).

Por otro lado, esta lectura dramatizada se hace posible gracias a que Arturo revela haber sido actor de teatro antes que presentador de televisión: “Margarita: Dígame que es un actor de teatro. / Arturo: Lo fui hace años. / Margarita: Bien, entonces dígame que quiere representar una de sus obras” (187). La presencia de este tipo de metalenguaje relacionado con el mundo del teatro es otra modulación autorreferencial que atraviesa todo el texto: “Arturo: Es usted un clásico vivo...” (195).

inventado que quiere hacer una obra de Enrique para que este acceda a hablar con él para su programa de televisión. Para ello, Margarita-directora teatral dispone una suerte de espacio escénico colocando dos sillas para ella y Arturo frente a su espectador, Enrique, quien ha instado al periodista a interpretar, como si de un *casting* se tratara: “Margarita: (*Señalando la frase a Arturo*). Empezamos aquí. (*Arturo asiente. Margarita coloca dos sillas frente a Enrique. A Arturo:*) Cuando quiera” (191).

Más adelante, Ambrosia se empeña en recitar fragmentos de *El pájaro solitario*, ante el asombro de Enrique por la gran memoria de su hermana: “Ambrosia: ¿Quieres que te recite un trocito de este? [...]. ‘Te he parido sin nada, a la intemperie [...]’” (210) / “Enrique: (*Recitando en actor*). ‘Te he parido sin nada, a la intemperie [...]’ (*Asombrado*). Se lo sabía” (211-2). Se trata de una confluencia con otro de los recursos metateatrales más utilizados, el papel dentro del papel. Al inicio de la obra, Enrique acuerda con Margarita hacerse el loco violento y peligroso para mantener las distancias con Ambrosia, restricción que esta se salta a la primera cuando entra y va directamente a besar a Enrique. Este le dice a Margarita que le ate a la cama y emite gruñidos: “Enrique Urdiales gruñe, se convulsiona, ríe como un loquito. Actúa verdaderamente bien” (204). Cuando finaliza el encuentro, la enfermera reconoce el talento como actor de Enrique, haciendo explícito el papel dentro de su papel: “Margarita: Qué gran actuación. / Enrique: El de loco es el papel que más me gusta representar. Ya lo hice una vez sobre el escenario y tuve un gran éxito” (214).

Pero el momento más metateatral es cuando, al modo de *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera, asistimos a la muerte/asesinato del protagonista convertida en hecho dramático: Enrique, sin saberlo, filmará su propia muerte. Ante su bloqueo para concluir la obra que está escribiendo, Urdiales acuerda con Arturo improvisar el final con su hermana y grabarlo para después escribirlo:

Haremos una improvisación de la última escena. La grabaremos y yo escribiré el final. Después terminaré la primera versión completa [...]. Usted me facilita grabar esas cintas y yo le hago la entrevista. La que usted quiere de verdad: el encuentro de la señora Ambrosia con el loco de su hermano Enrique Urdiales, el autor de teatro enfermo de cáncer (227).

Margarita y Arturo esconden una cámara para que Ambrosia no la vea, pero lo que no saben es que la escena improvisada se convertirá en la filmación de su propia muerte, cuando la hermana, portadora del licor eutanásico, proporcione al enfermo Enrique la muerte liberadora.

Comienza el teatro dentro del teatro cuando Enrique-dramaturgo-director de escena le dice a Margarita que apriete el botón de la cámara oculta que grabará el último y definitivo encuentro con su hermana: “¡Cámara! ¡Acción! ¡Margarita, coño, el botón!” (233). Ambrosia entra en la habitación, le suministra el licor, recitan una escena de *El pájaro solitario* y Enrique muere en los brazos de su hermana. De este modo, realidad y ficción se funden al convertirse la muerte del autor en hecho real y materia literaria.

La obra concluye con otro giro metateatral al albergar otro nivel de ficción compuesto por el programa de televisión al que acude Ambrosia de nuevo. Este espacio televisivo inserto contiene, a su vez, otra instancia ficcional al proyectar la grabación final de Enrique hecha a expensas de Ambrosia: “(Epílogo). Arturo: Aquí tengo también una cinta en la que está grabada la última escena de esta obra, que leyeron para nuestra cámara el propio autor y su hermana. En dicha escena, Enrique Urdiales, como si de una ironía se tratara, escribe y representa su propia muerte” (243).

Nos encontraríamos, pues, con tres niveles de ficción y este alejamiento del hecho real de la muerte propicia la transformación en mito del protagonista: “Arturo: Con ustedes un fragmento de *En el túnel un pájaro*. (En la pantalla [...] escuchamos las voces de Arturo y Ambrosia)” (243).

De la marginalidad de la autoría también nos habla Carmen Resino, en *La recepción* (1997). En un hotel se va a celebrar una convención de escritores de teatro con una entrega de premios. Dos recepcionistas ayudan a preparar el acto, sirven la cena y realizan las labores requeridas. Sin embargo, el evento parece que no se va a celebrar: ni la prensa ni la televisión acuden al evento, el Autor 6 se pone enfermo, el teléfono no funciona, el autocar se ha ido y los recepcionistas empiezan a comportarse de modo extraño, de manera que todo apunta a que se ha organizado un complot para mostrar el desprecio de la sociedad ante quienes escriben teatro. La teoría de la conspiración va cobrando fuerza hasta el punto de que se niegan a comer la comida servida por los recepcionistas ante el temor de que esta esté envenenada. Finalmente, deciden comer, en lo que podría considerarse de forma simbólica, un acto de valentía cuando todo apunta a que la sociedad les ha dado la espalda.

La metateatralidad está presente en forma de discurso autorreferencial y de teatro dentro del teatro como lectura dramatizada. Las alusiones al medio teatral, el componente metateatral más importante, se realizan por medio de los diálogos que revelan las complicadas relaciones entre el teatro, el público y las instituciones. A lo largo de toda la obra, estos seis dramaturgos mantienen conversaciones

autorreferenciales acerca de temas relacionados con la creación y recepción teatrales, como por ejemplo, el teatro como género literario, la preeminencia del texto o de la representación, el realismo en el teatro, la no diferencia de género en la autoría y el papel de los autores frente los directores (quienes desde los sesenta y el teatro colectivo de *El Fernando* o *Castañuela*, habían adquirido un papel relevante). En esta línea de autorreferencia, también se ocupan de la recepción teatral, criticando la escasa atención de la sociedad y de los medios informativos sobre la escena y planteándose si es necesario el reconocimiento del público para ejercer la labor teatral, así como reconocer la repercusión social y función de los premios.

Esta reivindicación del teatro que hace C. Resino concluye con que la responsabilidad recae sobre los propios autores, cuya labor está alejada del sentir de la sociedad porque han preferido acomodarse a luchar.

3.2. La problemática del proceso de creación

Estructuraré este epígrafe en torno a dos obras que representan dos concepciones de la escritura teatral: *Caídos del cielo* (2009), de Paloma Pedrero, donde se concibe la dramaturgia como una forma de compromiso con la realidad; y *Deja el amor de lado* (2012), de Sanchis Sinisterra, pieza en la que la elaboración de un guión lleva aparejada la introspección de los personajes-guionistas.

La creación artística –y teatral, en particular– se compone de una serie de contradicciones que hay que solucionar dependiendo del objetivo. En el caso de Luz, la dramaturga de *Caídos del cielo*, se quiere hacer justicia a un personaje real, Charo, –la indigente quemada por unos jóvenes delincuentes en un cajero automático– a través de una obra de teatro que rinda tributo tanto a esta como al resto de indigentes.

Al hilo de la escritura teatral que pretende saldar una deuda con la realidad circundante, mencionaré otras dos obras: *UTA 3736* (2007), de Antonia Bueno y *La comedia de Charles Darwin* (1986), de Miguel Signes. En la primera de ellas, las dos protagonistas deciden escribir un guión acerca del accidente que han sufrido como forma de reponerse de sus heridas; en la segunda, se pretende dilucidar acerca de cuál es la expresión artística más adecuada para que el mensaje que se quiere transmitir llegue al público.

En *Caídos del cielo* (2009), de Paloma Pedrero, asistimos al proceso de creación y ensayo de una obra de teatro. Al inicio de la pieza se presentan dos espacios simultáneos: el estudio de la escritora, Luz, y la sala de ensayos donde se representan

los textos que esta va escribiendo y que se modifican según los intereses de los actores-personajes; posteriormente, se añadirá un tercer espacio, el cielo o paraíso donde están los fantasmas de Charo y Abelino⁴⁶¹.

La obra comienza con Luz que se revela como generadora de la acción y creadora de los personajes-actores cuando le indica a uno de ellos que dé comienzo la acción. Esta escritora pretende realizar un homenaje a la indigente Charo y dignificar a otros sin techo a quienes hace protagonistas de la obra que está componiendo:

Charito: [...] Nadie nos exige nada porque nadie cree en nosotros.

Luz: Yo solo quiero que lo pasen bien.

Charito: No sólo. [...] También quieres redimirlos⁴⁶².

Estas personas son presentadas como el símbolo de la libertad, de la capacidad de no entrar en el juego que impone la sociedad moderna, como dice Amadeo Lanza al principio de la obra: “Un hombre que no ha podido entrar en el juego. El juego ese de lo que deben ser las cosas... Estudiar, encontrar un trabajo, una mujer” (35). Este primer personaje que conocemos habla directamente al público –como se hará en repetidas ocasiones en esta obra–, en un intento por romper la cuarta pared, por acercar la sala al escenario y por dejar patente que la obra es una construcción ficticia donde todo puede ocurrir, como que Charo, la protagonista, aparezca en el escenario en forma de fantasma que inspira a la escritora y que dirige, de alguna manera, los ensayos.

Una vez se han vulnerado los límites entre la ficción y la realidad, aceptamos la licencia de que el fantasma de Charo inspire a Luz para escribir su obra como forma de saldar sus cuentas en la tierra. A Charo, a causa de su enfermedad mental, se le impedía acercarse a su familia, por lo que no pudo despedirse de su hija. Ahora, con la obra de Luz, la mujer asesinada podrá cumplir su propósito de manera que esta empresa dota de cierto significado místico o mágico a la representación inserta dado que se convierte en el medio de comunicación de Charo con su hija.

De este modo, se constituye una estructura de marcos en la que el nivel de referencia corresponde a los ensayos, los comentarios sobre el desarrollo de la obra y las

⁴⁶¹ “*Caídos del cielo* es un juego metateatral de cajas chinas: cuenta una historia, el proceso mediante el cual va elaborándose esa historia y la narración pormenorizada de cómo la ficción termina hecha representación teatral a manos de sus propios protagonistas, los sin techo. Ficción y realidad se encadenan en un vertiginoso juego de planos narrativos en los que verdad y quimera se funden: la escritora y directora alter ego de Paloma Pedrero que escribe la historia y organiza el montaje, la mujer asesinada y su círculo familiar y emocional y los desposeídos que ejercen de eventuales actores” (12).

⁴⁶² Paloma Pedrero, *Caídos del cielo*, Madrid: Colección El Teatro Puede. Fundación Coca-Cola, Huerga y Fierro Ed., 2009, p. 69. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

dudas de la escritora; el nivel de ficción inserto, por el contrario, estaría conformado por los ensayos y el estreno de la obra.

La obra comienza en un espacio ficticio como es el cielo o paraíso –descrito como una playa exótica– donde se encuentran los fantasmas de Charo y Abelino, quienes expresan su preocupación porque, ahora que se encuentran en ese retiro paradisiaco, descubren que se están desvaneciendo a causa de que nadie piensa en ellos.

Por ello, Charito decide hacerse la musa que inspire a Luz para cumplir su objetivo de que alguien piense en ella para no desvanecerse y vivir en el paraíso toda la eternidad; pero fundamentalmente, lo que quiere Charo es aliviar a su hija del sufrimiento y el sentimiento de culpa que le produjo su muerte haciéndole saber que ella, Charo, está bien y que ha encontrado el paraíso.

Charo y Abelino consiguen bajar a la tierra convertidos en personajes que serán encarnados por los actores Violeta y Jato, una pareja mal avenida en la vida real. La actriz y el actor tendrán problemas para identificarse con sus personajes y necesitan encontrar la esencia de los caracteres que tienen que interpretar, sus antecedentes, sus motivaciones, lo que provoca interrupciones de la acción que versarán sobre la estructura y el propósito de la obra, dando lugar a un discurso autorreferencial: “Marcelo: (*Mitinero*). Que la gente no quiera saber, no significa que nosotros no queramos hablar. El arte tiene esa función: despertar conciencias...” (51).

Simultáneamente, se hace evidente el proceso de escritura mediante la lucha que la Luz mantiene consigo misma para elaborar la obra sobre esta pobre mendiga asesinada de Barcelona. Por otro lado, también asistimos a las discusiones autorreferenciales de Charo con Luz, o sea, de la escritora con su musa, quien le ayuda o le lleva por otros derroteros:

Escritora: Se pierde el objetivo.

Charito: El objetivo es que ellos hablen de ellos, guapa...

Escritora: Hablo del deseo de la protagonista, lista.

Charito: ¿De mí? Ah, ¿y cuál es mi deseo?

Escritora: Ahora mismo ni lo sé.

Charito: Yo sí. Vivir en la gloria toda la eternidad. Escribir una obra para que se me recuerde siempre (54).

De este modo, aparece el tópico de la obra que se está creando mientras leemos: “Charito: Vale. Escribe. Marcelo punto y guión” (60), revelando aquí la naturaleza de la escritura dramática en la que los parlamentos de los personajes están precedidos de su propio nombre, seguido de punto y guión.

Por tanto, las escenas correspondientes al ensayo –donde vamos conociendo pinceladas de la vida de Charito–, al proceso de escritura y a las conversaciones de los fantasmas en el paraíso aparecen de forma intercalada conformando una estructura en la que se imbrican los diferentes niveles de ficción y que favorece la confusión entre planos. En definitiva, la metateatralidad se manifiesta, principalmente, en la vulneración del límite realidad/ficción, al hacer que los personajes-fantasmas pasen de un nivel al otro, participando activamente de la creación y ensayo de la obra.

Relacionado con este traspaso de niveles está la ruptura de la cuarta pared, dado que los personajes se dirigen directamente al público en los monólogos que interpretan, para explicar, sin dramatismos y con humor, cómo es su vida como indigentes. De este modo, Amadeo, al inicio de la obra, se dirige a la audiencia: “Buenas noches, estimado público” (35). No obstante, el ejemplo más claro de violación de la frontera realidad/ficción se encuentra al final de la obra, cuando los fantasmas de Charo y Abelino se hacen visibles para el público, de manera oficial, una vez que Violeta y Jato les han devuelto la apariencia física gracias a su interpretación. Charo y Abelino hablan al público pero, en especial, a Marta, la hija de Charo, con lo que se produce por ende la ficcionalización del público:

Abelino: Pero, ¿de verdad nos oyen?

Charito: Ay, Abe, ahora claro que nos oyen, qué hombre de poca fe. Verás, ¿ustedes nos escuchan? ¿Ves? [...] Calla, que está mi niña. ¿Marta? (*Mira hacia el público y le hace un gesto con la mano*). Marta, hija, ¿vas visto lo bien que estoy? Y así que sí, ya te he visto. Ya te siento (94).

De la mano de esta ruptura de la cuarta pared surge la ficcionalización del público cuando Charo mira a la sala y trata de dirigirse a su hija.

En otro orden de mecanismos metaficcionales que no juegan con los niveles de ficción, se encuentran las referencias a la literatura en las reitaradas ocasiones en las que se menciona *Hamlet* debido al paralelismo entre Charo y el personaje-fantasma que se aparece a su hijo/a.

Del mismo modo que hemos visto en apartados anteriores, también aparece aquí el tema de la marginalidad de la profesión actoral, evidente en el hecho de que los actores, en realidad, son personas reales sin techo que han realizado este taller de teatro como terapia de reinserción social⁴⁶³. La marginalidad de los personajes de *Caídos del*

⁴⁶³ No olvidemos que este texto surgió a partir de un proyecto de integración social con personas indigentes, con el que la autora ganó el VII Premio Dionisos que otorga la Unesco. Se puede encontrar más información de esta interesante iniciativa en <www.caídosdelcielo.org>. Pedrero continúa con su

cielo se encuentra en que ellos ya no esperan ni se espera nada de ellos porque no participan en el juego del *debe ser*, como decía Amadeo al principio o como dice Charito en la escena dieciocho: “Hay un momento en la vida en que uno deja de defenderse. Tampoco ataca: ni se defiende ni ataca [...]. En ese momento solo deseas que la espera sea corta, muy corta” (65).

La escena final corresponde al estreno de la obra. Es un momento de tensión porque Violeta, la actriz que interpreta a Charo, tiene una gran responsabilidad narrando el duro momento de la agresión y asesinato de Charito; sin embargo, tanto ella como Jato, que ha tenido grandes dificultades para asumir el papel de Abelino, son ayudados en ese momento por los fantasmas de las dos figuras a las que encarnan: Charito y Abelino se colocan detrás de ellos aportándoles la fuerza necesaria para acometer la representación final. Una vez concluida la obra, quedan los dos espectros a la vista del público, los cuales ya han recuperado su presencia física gracias a la interpretación de los dos actores que los encarnan. Se produce, en este momento, el final y cierre definitivo de la pieza con una declaración de amor de Abelino a Charo, concluyendo, así, esta historia dramática y dura en un punto amable y humorístico.

No sabemos si en fantasmas acaba convertida también la pareja de guionistas que Sanchis Sinisterra encierra durante unos días en *Deja el amor de lado* (2008). No son escritores de teatro pero su proceso de creación no está exento del diálogo autorreferencial y autorreflexivo acerca del proceso de creación literaria.

Zaida y Xavier se recluyen en un refugio de montaña, al pie de un glaciar a punto de desbordarse, para escribir en cinco días el guión de una película por encargo de un productor. Ambos personajes tienen un pasado en común que van a ir rememorando para nuestro conocimiento y que, además, les ha conducido hasta la situación actual que presenciamos. Sin embargo, nunca llegamos a enterarnos a ciencia cierta de estas circunstancias, ya que todo se nos da a conocer mediante retazos, alusiones y vacilaciones que debemos interpretar y recomponer como un puzzle para crear nuestra propia versión de la historia. Los propios Zaida y Xavier aluden a esta necesidad de participación del espectador/lector en la construcción de la historia, creando un momento de autorreferencia metateatral: “Zaida: Y tú decías, al menos anteayer, que

empresa de usar el teatro para fines sociales con *El secuestro* (*Caidos del cielo 2*), estudiado anteriormente.

todo el principio era un conjunto de pistas falsas... / Xavier: Sí, para desorientar al espectador y llevarlo a nuestra lógica”⁴⁶⁴.

En esto consiste este texto, en una especie de laberinto epistemológico, un maremágnum de pistas falsas que pone continuamente a prueba a la persona que lee, quien puede ir ideando en su cabeza diferentes historias relacionadas con el pasado de los personajes. David Ladra, en su crítica a la obra afirma esto: “Desde su laboratorio de alquimista, repleto de probetas y retortas en las que se destilan los brebajes que darán lugar a sus encantamientos, el autor está jugando con nosotros, distrayéndonos con pompas de jabón y fuegos fatuos que se disolverán al primer soplo”⁴⁶⁵.

Así pues, la autorreferencialidad que surge de que los personajes sean escritores o guionistas hace surgir el tópico de la obra que se desarrolla mientras se está escribiendo, o la “tematización de la escritura” (Sosa, 2004, 180)

Realmente, lo que están haciendo estos personajes durante los cinco días que dura su encierro es escribir su propia historia, recordar, reconstruir su pasado juntos y reflexionar sobre su vida. Esta introspección se realiza al hilo de la creación literaria, apremiados por la amenaza del glaciar que puede desplazarse y provocar una avalancha mortal. Los personajes anticipan los hechos de la obra al referirse al guión que están escribiendo, lo que está relacionado con el tema metateatral de la obra que avanza al hilo de la escritura. Al final de la primera parte, denominada “Principio”, los personajes anuncian lo que puede ocurrir: “Xavier: ¿Te lo imaginas? Resulta que Sara [el glaciar], esta noche, provoca una avalancha y la casa queda sepultada bajo toneladas de hielo y nieve... con nosotros dentro [...]. Se sabrá en la última secuencia” (64).

La premisa con la que estos guionistas comienzan a idear la historia es dejar el amor de lado, es decir, olvidarse del tema romántico por manido y falso, de manera que van surgiendo diferentes líneas argumentales, algo disparatadas, pero siempre evitando el tópico. Finalmente, aflora el tema del “extranjero en su propio mundo” (49), aunque nunca conocemos la versión definitiva del guión que el productor Yuri les ha encomendado. Este es uno de los huecos que la persona que lee o ve esta obra ha de completar, del mismo modo que las vidas de los dos personajes o el final del propio

⁴⁶⁴ José Sanchis Sinisterra, *Deja el amor de lado* en *Deja el amor de lado* (con *Enemigo interior* y *La raya del pelo de William Holden*), Ciudad Real: Ñaque, 2012, pp. 30-77, p. 66 (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

⁴⁶⁵ David Ladra, “Conversación bajo el glaciar”, *El kiosco teatral. Leer teatro*, n.º 1.

texto⁴⁶⁶. Este abandono a la confiabilidad del espectador está en relación con las ideas del dramaturgo valenciano en cuanto a la estética de la recepción y a otros temas científicos como la teoría cuántica o la teoría del caos, tal y como afirma Alberto Fernández Torres en el prólogo al libro:

Pepe [Sanchis Sinisterra] me dijo que, a su juicio, había tres elementos aparentemente ajenos a la teoría teatral que era indispensable tener en cuenta no sólo para entender la representación escénica, sino para concebir una nueva teatralidad: la estética de la recepción, la teoría general de sistemas y... la mecánica cuántica (2012, 16)⁴⁶⁷.

Se podría considerar que existe una estructura abismante en la propia obra si juzgamos la historia que están inventando como una imagen especular de los propios sentimientos de los protagonistas. En el boceto del guión que quieren escribir, la idea predominante es la extrañeza sobrevenida de repente ante la cotidianeidad, ese sentimiento de repentino extrañamiento ante lo que antes considerábamos ordinario. No en vano uno de los personajes, Xavier, cita a Cortázar como ejemplo de este asunto: “Ahora, lo que me importa explorar es lo que ocurre cuando uno se encuentra, de pronto, sin motivo alguno... como un extranjero en su propio mundo [...]. Lo hace Cortázar en algunos de sus cuentos” (49). Por otro lado, los personajes experimentan ese sentimiento de extrañeza, indeterminación o incertidumbre ante sus propio futuro: advinamos un asunto turbio de ajuste de cuentas en el caso de Xavier y un problema de salud en el caso de Zaida, así como un pasado amoroso entre ambos.

La forma en que conocemos estos datos sobre la vida de los personajes es a través de los diálogos entrecortados y mediante momentáneas suspensiones de la ficción dramática que dan paso a monólogos de cada uno de los personajes: “*La luz cambia. Zaida permanece inmóvil. Xavier se mueve muy lentamente.* / Zaida: Una desconocida, sí... que me espía, que vigila cada rincón de mi cuerpo [...]. Lo que germina adentro...

⁴⁶⁶ Este tipo de escritura dramática que practica Sanchis Sinisterra se basa en poner de relevancia el papel de la persona que lee como coautora del texto y, además, significa un “cuestionamiento radical del concepto de teatralidad” (Fernández Torres, Prólogo, 2012, 13).

⁴⁶⁷ No quiero dejar pasar la oportunidad de citar las palabras de este mismo crítico en las que resume las líneas maestras de la obra de Sanchis Sinisterra: “La constante experimentación sobre la estructura del texto dramático, la metateatralidad, la incorporación expresa del espectador como elemento del texto y de la representación, el aprovechamiento renovado de las herencias de Brecht y Beckett, la focalización sobre los personajes marginales y marginados, el juego con el espacio y el tiempo, el desvelamiento de las ilusiones sobre lo que consideramos real e irreal, la historia y los textos no dramáticos como materia prima, el predominio de la situación sobre la fábula, la renuncia a la espectacularidad, el despojamiento escénico [...] son algunos de los rasgos generalmente más citados” (2012, 12).

La guerra silenciosa de mis células... sin treguas ni refugios... [...] ¿Cuándo será visible la derrota?... ¿Qué espejo delatará sus primeros síntomas?” (52).

Por otro lado, los diálogos también revelan que existen lagunas, huecos, en la relación previa de ambos. En este sentido, la memoria se revela como elemento esencial para recuperar la identidad. Xavier le pide continuamente a Zaida que le recuerde un episodio importante de la vida de ambos a partir del cual su relación cambió; Zaida se resiste a darle esos datos y Xavier le recrimina que le debe esa parte de su pasado:

Xavier: Hay otros muchos... puntos ciegos en mi vida, sí. Los últimos cinco o seis años han sido... borrascosos, lo sé. Y tengo la memoria llena de tachaduras [...]. Pero esa maldita semana contigo [...]. Me ronda la cabeza como un buitre desde [...]. Y que tú la recuerdas y no me la quieras devolver...

Zaida: ¿Devolver?

Xavier: Sí; devolver. Es algo mío que tú tienes, que yo te pido y que tú me niegas? (55).

Recapitulando, nos encontramos, pues, con tres niveles de ficción. En primer lugar, el nivel marco, que engloba a los otros dos, en el que los dos protagonistas se encuentran encerrados en una casa al pie de un glaciar, tratando de llevar a cabo el encargo de escribir un guión original para una película. En segundo lugar, y dependiendo de esta obra marco, se insertan las sucesivas historias que van inventando hasta cuajar en la versión definitiva que nunca conoceremos. De estas historias solo nos llega la “secuencia del hipódromo”, la cual es simplemente mencionada. Estas narraciones insertas funcionan como espejos que van reflejando, esto es, sacando a la luz aspectos del pasado de estos dos personajes y de su relación. Lo paradójico de esta pieza es que, pese a su intención de dejar el amor de lado, este siempre estará presente hasta el trágico final –que no llegamos a conocer claramente–, donde aparecerán unidos por este tipo de sentimiento.

Y seguimos con personajes-fantasmas que se dedican a escribir los sucesos de su vida, pero desde la realidad que habitan ahora, propia de su naturaleza incorpórea. En *UTA 3736* (2007), de Antonia Bueno, se dramatiza el trágico suceso del descarrilamiento del metro de Valencia, en 2006, que se saldó con cuarenta y cinco muertos y para el que no hubo asunción de responsabilidades, ya que la tragedia fue ocultada deliberadamente ante la inminente visita del Papa a la ciudad levantina⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ “UTA 3736: fue lo último que vieron sus ojos [los de Nely] en una chapita atornillada al vagón, en el accidente de metro en Valencia el día 3 de julio de 2006, en el que murieron 43 personas y otras 47 resultaron heridas. Estas dos jóvenes representan a dos de las accidentadas y se erigen en testimonios vivos de la terrible tragedia” (Gutiérrez Carbajo, 2014, 78).

Por tanto, en esta obra se une la denuncia por un dramático accidente, todavía por esclarecer, junto a la autorreflexión acerca del proceso de creación artística o, al menos, al origen de ese momento creador: “En suma, un alegato y una reflexión sobre un lamentable acontecimiento de la historia contemporánea y sobre la propia creación teatral”⁴⁶⁹.

Nely y Empar se despiertan en el hospital de la Fe, de Valencia, tras sufrir el accidente. Nely se siente afortunada por haber sobrevivido a la tragedia pero Empar lamenta su suerte, decepcionada como está de la realidad que le ha tocado vivir.

La metateatralidad en forma de autorreferencia al mundo del arte (teatro o cine) pretende establecer una analogía entre el proceso de recuperación y asunción de la tragedia con el desarrollo de la creación artística. El arte –vendrían a decirnos Empar y Nely– serviría para purgar las experiencias, aprender de ellas y sobreponerse.

Debido a la vinculación de Empar con el arte, son esperables las referencias a la literatura, por ejemplo, a *Hamlet*: “Empar: Dormir, vivir, morir tal vez soñar. (*Silencio*). ¿Has pensado alguna vez en quitarte de en medio?”⁴⁷⁰; Samuel Beckett: “Empar: No sé qué coño hacemos aquí tú y yo. / Nely: Descansar... y esperar. / Empar: Esperar a Godot. O a quien cojones sea” (181); pero también a Kafka: “¿Qué habría pasado si no hubieses despertado?... ¿O si al despertar descubrieses que eras un escarabajo, como le ocurrió a Gregorio Samsa? / Nely: ¿Quién es ese? ¿Un amigo tuyo? / Empar: El protagonista de *La metamorfosis* de Kafka” (2014).

La autorreferencia al propio proceso de creación se produce cuando, en medio del “amable silencio hospitalario” (178) que provoca la noche, estas dos figuras deciden acometer la escritura de un guión que esclarezca las causas del accidente y las ayude a comprender, a ellas también, su situación. Empar comprende que dentro de todo ello hay algo inexplicable, un misterio que hay que desentrañar y se descubrirá al hilo de la escritura⁴⁷¹: “Empar: ¿Te das cuenta, Nely? Esto parece un guión forzado [...]. Cuando comienza la semana de la llegada del Papa, se produce un accidente brutal en el metro.

⁴⁶⁹ Francisco Gutiérrez Carbajo, “Introducción”, Antonia Bueno, *UTA 3736*, en *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2014, p. 78.

⁴⁷⁰ Antonia Bueno, *UTA 3736*, en *Dramaturgas del siglo XXI*, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 177-85. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

⁴⁷¹ Y traigo a colación las palabras de Indalecio, el protagonista de *Dentro de la tierra*, de Paco Bezerra – de la que trataremos más adelante –, escritor de teatro, para quien “escribir es como desvelar un misterio”.

¿Y cómo se llama la estación? / Nely: ¡Jesús! / Empar: Yo no me atrevería a escribir un guión tan tosco [...]. Dirían que soy una guionista demasiado vulgar” (182).

Otro tipo de autoalusión al mundo del arte aparece por el hecho de que Empar es artista: “Empar: El video-arte que estábamos preparando. / [...] / Nely: (*Mirándola con admiración*). Entonces... ¡tú eres artista! / Empar: (*Con cansancio*). Si lo quieres llamar así... / Nely: ¡Guau! Es la primera vez que hablo con una artista. ¿Me dejas que te toque?” (180). Y, a continuación, Empar reflexiona sobre las penurias del oficio de escritora: “Nely: [...] Oye, eso de hacer guiones, ¿cómo es? Podrías enseñarme. / Empar: Es... doloroso [...]. Tienes que arrancar un trozo de ti. Y eso... duele” (182).

Nely propone escribir el guión para divertirse: “¿Por qué no escribimos un guión sobre lo que nos ha pasado? / Empar: (*Cansina*). ¿Para qué? / Nely: Para nada... Para nosotras... Para pasar el rato” (183) pero la toma de conciencia sobre el proceso de creación conducirá a una reflexión acerca del propio proceso vital: “Empar: Vivir ya es pasarlo mal” (182). Así, comienzan a componer su obra, que es la misma que acabamos de leer produciéndose una autorreferencia o autocita de la obra hacia sí misma: “Empar: ([...] Nely escribe. Empar continúa describiendo la acotación del comienzo del guión). “Dirigiéndose a la chica de la otra cama le pregunta: ¿Dónde estamos? La chica de tez clara, apenas entreabriendo los ojos, responde: En la Fe” (184). No conocemos nada más del manuscrito, tan sólo el título, que es el de la propia obra que estamos leyendo: “Empar: Hay que buscar un título. / Nely: ¡Ya lo tengo!: UTA 3736 [...]. Fue lo último que vieron mis ojos en una chapita atornillada al vagón. ¿Qué querrá decir?” (185).

A partir de ahora es cuando Nely y Empar se dedicarán a desarrollar y concluir su creación, proceso al que ya no asistimos porque en ese momento termina la pieza que estamos leyendo: “Empar: Tú y yo vamos a hacer grandes cosas. / Nely: Entonces, ¿ya no quieres morirte? / Empar: [...] Bueno, ya habrá tiempo. Ahora tenemos que escribir nuestro guión. / FIN” (185).

Tampoco llegamos a conocer la versión definitiva de la pieza que Norman, el secretario del científico decimonónico Charles Darwin está escribiendo para acercar las teorías evolucionistas al público. En *La comedia de Charles Darwin* (1986), Miguel Signes Mengual dramatiza el proceso de creación de un texto teatral así como las dudas que asaltan al autor y las decisiones que se han de tomar⁴⁷².

⁴⁷² Miguel Signes cultivó el teatro-documento y la estructura brechtiana en *Antonio Ramos, 1963* (1966) o *El bonito juego de los números* (1970). “*La comedia de Charles Darwin* (1980) es quizás su texto más ambicioso y lúcido” (Oliva, 2002, 295). Ya en los noventa, escribe *La rara distancia* (1991), entre

El científico Charles Darwin está a punto de sacar a la luz su libro sobre el evolucionismo y se espera provocará una gran conmoción social, incluida la reacción de la Iglesia. Su ayudante, Norman, un maestro de provincias, ante la dificultad que puede suponer entender las teorías darwinianas para el gran público, decide divulgar las conclusiones de su jefe en una obra de teatro que muestre la auténtica personalidad del estudioso.

Como ya he mencionado, la metateatralidad surge de la dramatización del proceso de construcción de la obra, a través del cual conocemos las dudas de Norman acerca de la creación artística y su inclinación hacia un arte comprometido. No obstante, reconoce su problemática relación con los espectadores, es consciente de que el tipo de gente que acude a los teatros es la burguesía, acostumbrada a las tragedias y se plantea qué tipo de lenguaje usar para el público que no es habitual a estos espectáculos:

Norman: Donde yo veo esperanza y un porvenir más halagüeño de justicia social, el Times ve sólo asesinatos, robos, incendios y desorden. El lector del Times es el público de los teatros y no esa clase obrera que nace. ¿Qué he de hacer? [...] ¿Cómo escribir teatro para los que no van al teatro?⁴⁷³.

El proceso de creación se convierte en tema del teatro dentro del teatro en forma de lectura dramatizada de la obra de Norman. Esta lectura o ensayo es interrumpida continuamente para intercalar las reflexiones y correcciones del asistente de Darwin: “Norman: [...] Al oírla me he convencido definitivamente de que esta escena resulta pesada, falsa, discursiva y hasta pobre” (168).

Al final de la obra, el actor que hace de Norman se descubre ante los espectadores creando un nuevo nivel de ficción que engloba la obra que estábamos viendo. De este modo, la pieza que presenciábamos se convierte en una obra inserta y el nivel en el que se sitúa el actor-Norman, en el marco de referencia. Este nuevo personaje intermedio nos comunica que la comedia que estaba componiendo Norman no fue estrenada en su época por temor a una reacción negativa del público, cuestionándose así el sentido de la propia representación que estamos viendo: “Norman: Quise

otras muchas. Más recientemente destacan *Una silla tres euros* (2006) y *¿Yo quién soy?* (2009). Actualmente, es miembro de la AAT (Asociación de Autores de Teatro) y colabora en su revista *Las puertas del drama* <http://www.aat.es/nuestra-obra/autores/?id_entidad=310> [Consultado: 3 de julio de 2014].

⁴⁷³ Miguel Signes Mengual, *La comedia de Charles Darwin*, (con Antonio Ramos, 1963), Salamanca: Diputación de Salamanca, 1986, pp. 150-51. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

simultanear el hecho dramático narrado con la realidad social... con el discurrir real de los hechos que coincidían con el momento de la escritura” (191).

La problemática relación del dramaturgo con el público se extrapola a su relación con las estructuras de poder, de donde surgen las cuestiones de la censura y la libertad de creación, temas de los que me ocuparé en el siguiente apartado.

3.3. Relación entre el teatro y el poder

Habíamos visto cómo este tema estaba presente en títulos como *El Nacional*, de Albert Boadella o *Céfiro agreste de olímpicos embates*, de Alberto Miralles, obras protagonizadas por compañías de teatro no profesionales asoladas por los conflictos. En este apartado, en cambio, me centraré en dramaturgos que manifiestan esta problemática en su propio proceso creativo, comenzando por *Cartas de amor a Stalin* (1999), de Juan Mayorga y continuando por dos obras que tratan el tema del plagio como una forma de sobrevivir y alcanzar un puesto de poder en el mundo cultural: *La fiesta*, de Juana Escabias y *Las decepciones*, de Ana Merino, ambas de 2014.

En *Cartas de amor a Stalin* (1999), Juan Mayorga dramatiza la vida de Bulgákov, escritor ruso de los años treinta maltratado por el estalinismo y obligado a un exilio interior que desemboca en la locura. A través de este personaje, Mayorga pretende hacernos reflexionar sobre las difíciles relaciones entre el arte y el poder, tal y como explica el propio autor en una entrevista:

En mi obra, Bulgákov comienza escribiendo cartas para reclamar su libertad como creador, pero acaba haciéndolo al dictado de Stalin, e incluso cede a éste la escritura de esas cartas. Hasta el final proclama su libertad, pero ¿quién escribe realmente sus palabras? Cada día yo me hago esa pregunta como escritor y también como ciudadano: ¿quién escribe mis palabras? Incluso en sociedades mucho menos herméticas que la estalinista la relación del escritor con el poder está cargada de contradicciones y de autoengaños, y una y otra vez aparecen fenómenos de censura más o menos sutil y de autocensura más o menos consciente⁴⁷⁴.

Bulgákov cree que puede mantener su independencia artística respecto del poder totalitario del dictador y así se lo intenta explicar a este mediante una misiva. Sin embargo, la ausencia de respuesta y el abandono de su círculo social ante el temor a represalias por su falta de compromiso con el régimen, conducen a este escritor a la locura. Imagina llamadas y encuentros con Stalin en las que le explica el porqué de su renuncia y en las que el dictador promete respetarle. Estos sueños son dramatizados a

⁴⁷⁴ Max Barbosa, “Entrevista a Juan Mayorga. ¿Cartas de amor a Stalin?”, en *TeatroenMiami.com*, 10 de abril de 2012.

diferentes niveles; primero, es consciente de estas situaciones ficticias, ya que su mujer y él ensayan la posible entrevista con Stalin; pero en la espera de que este encuentro se produzca, el escritor va confundiendo la realidad con sus ilusiones hasta que llega el momento en el que sus alucinaciones reemplazan a la realidad. La situación de papel interpuesto que se produce cuando la mujer del escritor aparece bien delimitada al inicio; sin embargo, a medida que se va aumentando la depresión en el escritor, éste va asumiendo las personalidades ficticias que, en un principio habían adoptado como forma de ensayar ese esperado encuentro que le devolvería a la vida pública y a la labor cultural.

Así pues, sin salida, y marginado, el escritor, abocado a un exilio interior, le pide al dictador que le deje abandonar su país:

Bulgákov: Hasta hace un año, para no morir de hambre, por la mañana enseñaba teatro en un colegio; por la tarde sustituía a los actores enfermos del Teatro de Stanislavsky; por la noche, a los del Teatro de la Juventud Obrera. Cuando volvía a casa, intentaba escribir, hasta que reventaba de cansancio... Hoy, ni siquiera se me considera digno de aquellos trabajos. Mi nombre se ha hecho tan odioso que mis solicitudes de empleo son acogidas con espanto. [...] Camarada Stalin, apelo a su humanitarismo. Si no puedo ser de ninguna utilidad en mi país, le pido que me autorice a abandonar la Unión Soviética en compañía de mi esposa⁴⁷⁵.

Sin embargo, la respuesta de Stalin no llega y, en el intento por averiguar la razón de ese silencio, el matrimonio entra en una espiral de suposiciones e hipótesis que acaban suplantando la realidad. Bulgákov decide separarse del teléfono por si se produjera la ansiada llamada de Stalin y continúa escribiendo cartas a este que su mujer tiene que enviar.

La metateatralidad, como ha afirmado el propio autor, es un recurso clave en esta obra: “El juego del teatro dentro del teatro aparece en varias de mis piezas, en particular *Cartas de amor a Stalin y Himmelweg*”⁴⁷⁶; sin embargo, en el caso que nos ocupa, se convierte en una trampa porque contribuye a la locura de Bulgákov: “En *Cartas* sucede

⁴⁷⁵ Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, *Signa*, n.º 9, 2000, pp. 212-55, p. 8. <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf>> [Consultada: 27 de octubre de 2004]. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

⁴⁷⁶ Barbosa, *op. cit.* Ambas piezas citadas son estudiadas en este trabajo y están unidas por su pertenencia al teatro histórico de clara voluntad política: “Juan Mayorga no elude la reflexión profunda sobre las funciones del teatro histórico como teatro político (Incluso hay quien –como Ignacio Amestoy– se atreve a definir *Cartas de amor a Stalin* como teatro documento)”, BARRERA BENÍTEZ, Manuel, “El teatro de Juan Mayorga”, *Acotaciones. Revista de Investigación teatral* (2001).

que Bulgákova, al imitar a Stalin en un intento de ayudar a su esposo, está abriendo al tirano las puertas de su casa, lo que la separará de Bulgákov”⁴⁷⁷.

La metateatralidad está presente, por tanto, en las ficciones insertas que van constituyéndose partiendo de otro recurso autorreflexivo como es el papel dentro del papel. La Bulgákova pretende ponerse en el lugar de Stalin para averiguar las razones de su silencio y atacarle más certeramente, así que propone a su marido representar el papel de Stalin y tener ambos una conversación: “Bulgákov: Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin. / (Bulgákov escribe. Ella intenta representar ante él las reacciones de Stalin)” (6). En esta primera conversación ficticia, el escritor interpela a Stalin-Bulgákova acerca de por qué el Comité Central del Teatro ha rechazado su obra *La isla púrpura*, a lo que ella responde que ha sido considerada “como un libelo contra la Revolución” (6). Pero esta ficción inserta es interrumpida porque Bulgákov confunde la realidad con la ficción: “(Descubriendo que Bulgákov está fuera de sí, la mujer calla y abandona su fingimiento)” (7). No obstante, este recurso de los diálogos fingidos se vuelve frecuente, como una necesidad para que el escritor revele sus verdaderas intenciones, de forma que será su paso para la enajenación completa.

Esta locura empieza a manifestarse cuando Bulgákov cree ver a Stalin paseándose enfrente de su casa: “Bulgákov: Me había parecido... Al otro lado de la calle, entre los árboles. Me había parecido ver a Stalin” (12).

Finalmente, la ficción parece haber sustituido completamente a la realidad cuando Stalin, al que solo Bulgákov parece ver, entra en escena y parece presidir todos los actos de la pareja como un espectro o fantasma, más concretamente, al modo del personaje del diablo en el teatro clásico⁴⁷⁸. No es casual que J. Mayorga, en la “Nota previa del autor” afirme que la obra “es una historia de amor en la que intervienen tres personajes: un hombre, una mujer y el diablo” (1). Se trata, parece ser, de una proyección de la mente extenuada de Bulgákov, obsesionado por aquella llamada que se cortó y martirizado por el silencio de Stalin ante las cartas que le escribe: “Por fin, en su enajenación Bulgákov realiza su deseo: un Stalin fantasmagórico le visita” (17).

Se trata, efectivamente, de una presencia que sólo él percibe, como se dice en la acotación: “(Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye

⁴⁷⁷ Barbosa, *op. cit.*

⁴⁷⁸ Ver punto “2. Metateatro áureo”, de la Segunda parte de este trabajo. También quisiera señalar la coincidencia con *Dios en la niebla* (2013), de Natalia González de la Llana, en la que un ángel y un demonio presiden la acción en todo momento, sin ser percibidos por los personajes.

y ve)” (17). Este fantasma, para dejar claro que se trata de una proyección del propio escritor, actúa como lo hacía anteriormente el personaje encargado de interpretarle, Bulgákova: “(Stalin en escena. Se comporta ante Bulgákov como lo hacía la mujer cuando ella representaba a Stalin)” (17). El escritor se acostumbra a conversar y convivir con el fantasma de Stalin de manera que se convierte en alguien habitual en su vida y a quien le da las cartas que escribe continuamente y que se acumulan en su escritorio. El personaje de Stalin, por su parte, le da consejos acerca de la redacción de las cartas, incluso llega a dictárselas: “Stalin: Vamos, Mijail, no te distraigas. (Dicta). Quedé hondamente impresionado... / [...] / (Stalin toma la mano de Bulgákov para obligarle a seguir escribiendo)” (25-6). Incluso el Stalin-fantasma se refiere a la obra de teatro que descubre en la mesa de Bulgákov: “Stalin: ¡Una obra de teatro! ¡Cinco escenas en una noche! Porque lo has escrito esta noche, ¿verdad? [...] Y trata sobre el diablo, ¡qué interesante!” (27). Este momento puede considerarse una *mise en abyme* en la que, aparte de la autorreferencialidad al teatro, el personaje del diablo podría aludir al propio Stalin y a su naturaleza ficticia, como apuntó el autor en la nota introductoria a la obra. Esta identificación del dictador con el demonio la realiza más adelante Bulgákova, sin saber que, verdaderamente, su marido habla con el dirigente ruso: “Bulgákova: [...] Me da miedo dejarte solo. Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa” (25). La autorreferencialidad que supone la mención de esta obra de teatro dentro de la propia obra queda clara cuando se habla del argumento, que es el mismo que el de la obra que estamos presenciando: “Stalin: El arranque es magnífico: un hombre y una mujer a los que visita el diablo” (34).

La situación se vuelve insostenible para Bulgákova que asume la locura de su marido hacia el final de la obra (“Ya no le extraña ver a Bulgákov hablando solo”, 35) y decide abandonarle. La última escena es el monólogo de Stalin mientras el escritor permanece enmudecido. El personaje se ha tragado al hombre que lo ha creado, la ficción ha suplantado a la realidad lo que significa, en cierta medida, la claudicación de Bulgákov, su autoconvencimiento de que finalmente merecerá el favor de Stalin.

Relacionada con esta obra de J. Mayorga quisiera mencionar *El señor de las patrañas* (1990), de Jaume Salom, por la importancia que la ficción inventada por los propios autores tiene en el desarrollo de los acontecimientos reales. De nuevo, como en el caso de Bulgákov, la ficción artística se convierte en *mise en abyme* por la cual se desvela una verdad oculta que da un vuelco a la interpretación de la obra.

Del mismo modo que *Cartas de amor a Stalin*, *El señor de las patrañas* trata del irremediable sometimiento de los autores a las instituciones que, en esos momentos, detentaban el poder. En este caso, Juan de Timoneda, personaje-autor protagonista de *El señor de las patrañas* (1990), de Jaume Salom, decide rebelarse contra la censura quemando su casa, evitando así, el sometimiento al poder⁴⁷⁹.

El autor de *El Patrañuelo* y editor del *Registro de representantes* (Valencia, 1570) se muestra orgulloso de mantener su actividad artística al margen de las directrices institucionales. Su vida familiar es complicada porque mantiene relaciones ilícitas con su sobrina, que vive junto con su esposa y sus hijos en la misma casa. Esta circunstancia hace que sea chantajeado por un alto cargo de la Corte para poder seguir manteniendo su independencia creadora:

En el límite de nuestro breve e impedido Renacimiento, el personaje vive los últimos años de esta etapa y debe enfrentarse a los nuevos aires emanados de la Contrarreforma. La mediterraneidad valenciana, sensual y colorista, enfrentada al luto, a la Inquisición y a una religiosidad sancionadora y dogmática (Centeno, 1996, 213).

La tensión entre las apariencias y la realidad sale a la luz en la obra de teatro que él está componiendo y que ensayan su mujer, sus hijos y su sobrina, Ana. Este teatro dentro del teatro configura una estructura en abismo que revela lo que se oculta en el primer nivel de ficción. En la obra, una joven, interpretada por Ana, la sobrina, mantiene relaciones con tres hombres a la vez, lo que describe la situación que se vive realmente en la casa, en la que Ana se ve en secreto con Juan y con sus hijos.

Ana y Juan confunden la realidad con la ficción: mientras que Juan inventa esas *patrañas* donde vierte sus verdaderos sentimientos así como su amor por Ana, para esta, lo real se compone de aquello que quiere ocultar Juan, sus noches juntos⁴⁸⁰.

Ya en el siglo XXI parece que obtener el favor de las instituciones y, además, del público receptor, no solo salva la vida, sino que proporciona enormes beneficios y, sobre todo, una desmedida satisfacción profesional y personal; es lo que le sucede a Víctor, el dramaturgo protagonista de *La fiesta* (2014), de Juana Escabias⁴⁸¹. Estamos en

⁴⁷⁹ Jaume Salom (1925-2013) obtuvo un gran éxito con *La casa de las chivas* (1968). “Su teatro, de excelente escritura, ha tocado tanto la comedia ácida –*Una hora sin televisión* (1987)– como temas históricos” (Centeno, 1996, 213). En los noventa estrena *Casi una diosa* (1993), *El señor de las patrañas* (1990) y *Mariposas negras* (1994). (Centeno, 1996, 213).

⁴⁸⁰ “Timoneda ensaya sus licenciosas piezas en el modesto tablado, imprime sus breves juegos literarios – las ‘patrañas’ que le hicieron famoso, casi siempre copiadas de historias italianas–” (Centeno, 1996, 214).

⁴⁸¹ Juana Escabias (1963), mujer de teatro, destaca por su escritura comprometida y por su actividad en el

la fiesta que Víctor, dramaturgo septuagenario de éxito, ofrece en su casa para celebrar su último estreno. Mientras se desarrolla la fiesta, diversos personajes se dan cita en el baño para conversar y mostrar lo que verdaderamente piensan sobre el autor y su obra.

Dado que el protagonista es un personaje-dramaturgo, el tema de la pieza será fundamentalmente autorreferencial hacia el mundo del teatro, concretamente, se centrará en la relación de las personas creadoras con el público, la crítica y las instituciones. Víctor es un escritor amado por estos tres grupos aunque parece ser que la calidad literaria de sus creaciones no lo merece. Se trata de la situación totalmente contraria a la descrita por Carmen Resino en *La recepción*, en la que los dramaturgos eran marginados por el público y la crítica; en este caso, Víctor se ha convertido en un dramaturgo institucionalizado, perteneciente a la cultura oficial, por lo que no hay sitio para la críticas contra su obra: “Periodista 1.º: Cuando alguien triunfa malo, se vuelve tan políticamente correcto. / Periodista 2.º: Su obra se convierte en puro miedo a que El Sistema le retire su beneplácito, y en efectos especiales para ocultar ese miedo”⁴⁸².

Como he mencionado, la metateatralidad de la pieza consiste en la autorreferencia al aspecto de la recepción por parte crítica y público. Así, el inicio de la obra es la conversación entre los dos periodistas, críticos teatrales, horrorizados con la obra, con su duración, su calidad, así como con la connivencia del público, pero que, sin embargo, van a otorgarle la máxima calificación:

Periodista 1.º: No veía el momento de que finalizara el espectáculo. Han sido las tres horas más horribles de mi vida [...] ¡Qué penalidades nos manda Dios a los críticos teatrales! [...] Pero que aplauda la gente, que se ha comido un bodrio de tres horas..., y cuarto, por el que ha pagado veinticinco euros... Tendrían que denunciar al teatro por estafa (216-7).

La calificación negativa del espectáculo deja paso a la crítica de la carrera del dramaturgo: “Periodista 2.º: Víctor no es lo que era. / Periodista 1.º: Lleva cuarenta años sin escribir una obra que merezca ser leída o estrenada” (217). Esta última producción parece haber sido especialmente extravagante, con sus tres horas y cuarto de duración y “la ruptura de la cuarta pared con ballet imperial ruso incluido” (218). Estas críticas

mundo de la escena, dentro de la que sobresale la fundación del *Teatro Sonámbulo* o la presidencia del Comité de Teatro de la UNESCO, así como la obtención de diversos premios, el Autores con Margarita Xirgu (2009), por *Tierra convexa* y al Espectáculo Teatral (2011). Otras obras destacables son *Interiores* e *Historia de un imbécil* (2010), *Tu sangre sobre la arena* (2011) o *Nueve mujeres infieles* (estrenada en mayo de 2014).

⁴⁸² Juana Escabias, *La fiesta*, en *Dramaturgas del siglo XXI*, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 215-41, p. 218. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

bien pueden referirse a la realidad del panorama teatral, dominado por producciones costosísimas y espectaculares que el público aguanta por falta de criterio y por miedo a salirse del ámbito de la cultura oficial (este aspecto nos remite al miedo social del que hablaba A. Boadella en *El retablo de las maravillas*).

A pesar de estas acusaciones, ambos críticos deciden darle la máxima calificación a la obra de Víctor debido a intereses económicos, poniendo al descubierto un sistema de hipocresías e intereses ocultos en el que lo menos importante es la cultura:

Periodista: ¿Cuántas estrellas vas a otorgarle en tu crítica?

Periodista 2.º: Creo que cuatro [...]. Deberías darle cuatro, ha contratado a la empresa de tu hija para que le diseñe el vestuario [...]. Vaya pedazo de bodrio. Y es capaz de aguantar en cartel una temporada entera (219).

Sin duda aquí se utiliza la vertiente política de la metateatralidad, ya que la autorreferencialidad al mundo del espectáculo sirve para criticar este sistema corrupto de intereses y recomendaciones, que no es más que un microcosmos representativo del entero sistema político y social.

Los críticos son conscientes de que su opinión guía la de la asamblea lectora/espectadora y que, si es unánime, no creará conflictos y todo el mundo ganará dinero con esta mentira: “Periodista 1.º: Si en tu periódico y el mío le damos cuatro estrellas... La gente acudirá y no le gustará, pero nadie se atreverá a llevarnos la contraria a ti y a mí” (220). La afirmación del Periodista 2.º revela los intereses económicos que guían las críticas culturales y, por tanto, la dependencia del arte respecto del sistema económico y político: “Encomendémonos a Santa Nómima bendita, que alivia cuantas crisis de fe existen y existirán” (220).

En medio de esta conversación, aparece el dramaturgo, a quien las conmemoraciones se le acumulan –el estreno, el cumpleaños, el anuncio del doctorado *Honoris Causa*⁴⁸³– y pregunta a los críticos su auténtica opinión sobre su obra, no la oficial, porque “eso es para los periódicos, de cara a la galería”. Víctor insiste: “Yo te agradezco tu apoyo en todo lo que hago, pero estoy preguntándotelo aquí, en la intimidad. ¿Qué te ha parecido? Háblame francamente, con el corazón en la mano”

⁴⁸³ “Periodista 2.º: Nadie merece el *Honoris Causa* como tú” (221). En realidad, se trata de un escritor cuya carrera ha sido amparada por las instituciones sin razón alguna, simplemente por haber escrito una primera obra genial –que después descubriremos que fue copiada–: “Esposa 1.ª: Eres un hombre con mucha suerte, tenías veintiocho años cuando un amigo de tu padre te nombró asesor teatral del Ministerio, luego fuiste Director General de Teatro, Presidente de la Asociación de Productores Teatrales, Presidente de la Asociación de Exhibidores...” (233).

(227). Víctor sufre una especie de crisis creadora, ahora que, con setenta años, se sabe al final de su carrera y tal vez de su vida:

Tú quizás no lo comprendas, porque eres más joven, pero hoy cumplo setenta años. No sé cuánto tiempo más viviré o cuántas obras más escribiré, pero hoy entro en mi última etapa creativa. Llevo toda la vida escribiendo y estrenando y me gustaría tener la certeza de si voy o no voy por el buen camino (228).

No obstante, los críticos no se atreven a sincerarse con él porque, en ese caso, todo el sistema y su propia seguridad económica, estallaría por los aires, de manera que los periodistas se limitan a responder y repetir: “Me ha parecido estupendo, como todo lo que haces” (227). Como no puede sacar una opinión sincera de sus críticos, Víctor se refugia en su primera esposa, Balbina, otra invitada a la fiesta, a quien confiesa sus temores acerca de su creación y la recepción por parte del público: “Gracias por venir, Balbina. Tengo una angustia aquí que... no sé, como si fuera a salirse el corazón del pecho (*Se abraza a ella*). ¡Tengo miedo Balbina. Tengo miedo de dejar de gustarle a la gente!” (232).

Esta primera esposa de Víctor es otra de las invitadas a la fiesta que forma parte del entorno parasitario que rodea al dramaturgo. Otros personajes que tratan de aprovecharse de esta fama impostada son sus otras dos esposas, La Mujer, La Jovencita y El Joven.

En primer lugar, la presencia simultánea y conflictiva de sus tres esposas en la fiesta nos da idea de la desastrosa vida sentimental del dramaturgo, lo cual nos remite directamente al tópico de la volátil vida íntima de los profesionales de la escena. Estas tres esposas se conocen y se llevan fatal, buena muestra de lo cual son los insultos que se profieren unas contra otras: “Esposa 2.^a: Eres una hijadeputaanoréxica [A la esposa 1.^a]. Y tú un pichafloja, un impotente, un castrado, un incapaz” (225). De modo parecido se refiere la primera esposa a la segunda: “Te conozco, Víctor Cálamo, estuve casada contigo treinta y cinco años, hasta que una negra estropajosa se cruzó en nuestro camino” (231).

En cuanto a La Mujer y La Jovencita, la primera le aconseja a la segunda que trate de conseguir una relación sexual con el dramaturgo para obtener un trabajo: “Mira, hija, aquí debe dormir él. Cuando la noche esté más avanzada y él se haya metido al cuerpo otras tres o cuatro copas yo entretengo a su mujer y tú te vienes con él al dormitorio. Y ya verás como en su próxima obra te hace la protagonista” (226). Esta absoluta falta de escrúpulos es otro motivo recurrente en estas obras que tratan sobre el

mundo del espectáculo, que se convierte, así, en un microcosmos representativo del mundo contemporáneo.

Del mismo modo, la presencia de El Joven también revela que la sinceridad en este mundo del espectáculo es contraproducente. Víctor solicita al joven su verdadera opinión acerca de su espectáculo pero éste se niega porque ya ha experimentado en sus carnes las consecuencias de la sinceridad en el mundo de la farsa:

Al finalizar el espectáculo [...] una joven desconocida [...] me preguntó qué me había parecido el espectáculo. Yo le di mi opinión sincera [...]. Aquella joven desconocida que era la novia de uno de los actores secundarios, le contó lo que yo opinaba a su novio, y su novio se lo contó a la actriz protagonista, y la actriz protagonista al actor protagonista, y el actor protagonista al director, y el director al productor y... y... Y me quedé sin trabajo (238).

Pero el final de esta búsqueda de la verdad por parte de Víctor es un recuento brutal con ella. A esta fiesta de la apoteosis del dramaturgo acude la hija del escritor a quien Víctor robó su primera obra y por la cual obtuvo el éxito que le ha permitido vivir de las rentas el resto de su vida. La hija del dramaturgo robado ejecuta la venganza que todos parecen querer realizar:

La Desconocida: He venido a vengar a mi padre, aquel pobre escritor sin fama ni recursos a quien tú le robaste tu trilogía. Te la entregó para pedirte ayuda y opinión, y tú se la robaste [...]. A él le tocaba triunfar y ser reconocido en aquel momento, después de toda una vida de lucha y aprendizaje. Pero tú le aplastaste para robarle su oportunidad (239).

Crítica directa, brutal y sin tapujos al mundo del espectáculo y de los medios de comunicación, al mecenazgo acrítico de las instituciones y a la injusticia hacia las personas creadoras con una larga trayectoria de calidad literaria, a las que, sin embargo, nunca se llega a reconocer, como a ese autor desconocido cuya hija dispara a Víctor por haberle robado su obra y su éxito. En definitiva, una pieza breve, directa, impactante, donde la autoalusión al mundo cultural y los medios de comunicación trasciende hasta una denuncia de la hipocresía y la mentira como entorno natural de nuestra sociedad contemporánea.

Uno de los aspectos que critica *La fiesta* es el asunto del plagio como práctica generalizada en el mundo cultural y es curioso que este tema aparezca en otra obra publicada ese mismo año, *Las decepciones* (2014), de Ana Merino⁴⁸⁴. Sara, Marta y

⁴⁸⁴ Ana Merino dirige el MFA de escritura creativa en español (*Master of Fine Arts in Spanish Creative Writing*), de la Universidad de Iowa. Ha publicado siete poemarios entre los que se encuentran *Preparativos para un viaje* (1994), *La voz de los relojes* (2000), *Compañera de celda* (2006) y el

Mauro son tres jóvenes interesados en el mundo de la creación literaria que asisten a un taller en un contexto histórico como el actual dominado por la alerta terrorista y el caos tecnológico –los personajes sufren un atentado terrorista y, por otro lado, una librería se ve obligada a cerrar ante el auge del libro electrónico–. Cada uno tiene su personalidad y parten de diferentes posturas para llegar a encontrar su voz personal: Sara descubre que su verdadera vocación es el teatro, Marta es poetisa y Mauro, sin bagaje cultural pero con serias aspiraciones a ser escritor de éxito, quiere escribir su gran novela. El curso de escritura al que asistían se ve dramáticamente interrumpido a causa de un atentado que mata al Profesor –al que acababan de conceder un importante premio– y deja mutilada a Sara. Este hecho traumático cambia la vida de los tres, que continúan, cada uno a su manera, dedicándose a escribir.

Después de un tiempo, Mauro alcanza la fama gracias al galardón que obtiene su primera novela y a la gran campaña de publicidad. Mauro se ha convertido en un escritor de éxito, exactamente lo que quería, hecho que hace sospechar a Sara, dada la ineptitud de Mauro para escribir así como su incultura. Sara comienza a investigar y descubre que Mauro ha plagiado las obras inéditas del profesor que él encontró entre los restos de su despacho abandonado. Cuando Sara y Marta le participan su descubrimiento, él las chantajea amenazándolas con descubrir alguno de sus secretos.

En este caso, la metateatralidad adquiere la forma de autorreferencia al mundo de la cultura y a la problemática de la creación literaria. En la primera parte de la obra –que comprendería el primer acto– se tratarían aspectos de la concepción de una obra literaria; en la segunda parte –compuesta por los actos segundo al séptimo– además de los aspectos anteriores, el tema sería el plagio y la faceta social de los premios literarios y los escritores considerados de éxito.

La autorreferencia, por tanto, al problema de la creación literaria comprende desde cómo se traspasa una idea al papel hasta el asunto de la recepción. En el primer acto, Sara se pregunta “¿Cuánto tiempo tarda en cocinarse una idea, en convertirse en palabras?”⁴⁸⁵. El concepto de *cocinar* referido a gestar un concepto o un tema que se convierta en materia literaria se menciona muchas veces a lo largo de la obra. Sara

infantil *Hagamos caso al tigre* (2010). También es autora de la novela juvenil *El hombre de los dos corazones* (2009), cuentos en antologías y las obras de teatro, *Amor: muy frágil* (2013) –que dirigió y estrenó en Zúrich en 2012– y *Las decepciones* (2014). Escribió, además, el ensayo académico *El Cómic Hispánico* (2003) y la monografía crítica *Chris Ware: La secuencia circular* (2005).

⁴⁸⁵ Ana Merino, *Las decepciones*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: 2014, p. 13. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

manifiesta su incapacidad para traspasar sus ideas al papel puesto que, a pesar de tener el argumento de su obra, no puede escribirla: “Pensé que había que darle muchas vueltas en la cabeza. Se estaba cocinando” (17). Como bien explica Marta, el asunto de *cocinar* se relaciona con “la inspiración y esas cosas”.

En cuanto al problema de la recepción literaria, el Profesor reconoce que existe cierta vanidad en la persona creadora, lo que le origina angustia al saber que su obra, en el momento que es entregada a los lectores, deja de ser suya:

Desde el momento mismo en que surge la idea de escribir, el lento proceso de desarrollarla y hacerla creíble, hasta el triple salto mortal de transformarla en un libro. Es un viaje extraño que luego se convierte en ajeno cuando el lector se apropia de las palabras que uno mismo ha escrito. Incluso todavía muchas veces me pregunto, ¿por qué escribo?, ¿por qué hay personas que necesitan escribir? (24).

Otro aspecto de la creación literaria es cómo manipular los sentimientos para convertirlos en materia artística: “Profesor: ¿Hasta qué punto nuestros sentimientos pueden o deben entrar directamente en el espacio de lo que escribimos?” (24); de hecho, Sara considera que Mauro es un mal escritor, un “ególatra” porque no es capaz de elaborar sus pensamientos para convertirlos en materia literaria. Tras su primera cita, Mauro escribió en su blog lo que sintió después de que Sara se le hubiera declarado, lo que hizo surgir la ira de esta: “El muy idiota ni siquiera reposó los pensamientos, volvió a su casa a vomitar nuestras reflexiones [...]. El aprendiz de escritor piensa que su vida es interesantísima” (22). Estas reflexiones de Sara tocan el tema pirandelliano y metateatral de la relación entre vida y arte o de la difuminación del límite entre ambas instancias.

El asunto de si los sentimientos deben convertirse en materia literaria y cómo debe realizarse esta operación conduce a la consideración de la poesía como el género más adecuado para ello y, por tanto, en la base de toda la literatura. Marta es la poetisa, la representante de esta corriente lírica; ella no puede impedir plasmar sus sentimientos sobre el papel: “Los sentimientos siempre están allí condensados, y es esa sensación la que nos obliga a expresarnos” (25). Para el Profesor la poesía aporta “la capacidad para empatizar con el mundo” (26), por eso llega a afirmar con rotundidad que “la poesía es la base de todo esto” (27), debido a su “capacidad única para identificarse mental y afectivamente con los demás” (26). No obstante, tras el ataque terrorista que sufren, su confianza en la poesía o en la literatura en general se trastoca: “Marta: Un buen poema no puede desactivar una bomba. ¡Es injusto que un poema no pueda desactivar una

bomba! [...]. Ojalá la literatura fuera la única patria, la única religión, la única verdad” (38). Parece que la carrera literaria tan solo tiene sentido como aspiración individual a la fama y el dinero, camino que toma Mauro quien, a pesar de sus fraudes, es el único de los tres que consigue encauzar su vida.

El mundo de la literatura está representado, en primer lugar, por el Profesor del taller de escritura: “*Un escritor mayor*” (19) al que le acaban de conceder “el premio Mundi con sus cuarenta mil eurazos” (22).

El mundo del teatro también tiene su representante en Sara, la antagonista, que se define a sí misma como dramaturga: “Sara: Creo que es mi primer desengaño como dramaturga / Marta: (*Se ríe*). ¿Cómo dramaturga? ¿Desde cuándo escribes teatro? / Sara: (*Seria*). En el fondo es lo que quiero ser” (14). La seriedad con la que Sara se toma su nueva ocupación contrasta con la liviandad con la que la considera Marta, rasgo quizá de la posición marginal que ocupa el teatro en el mundo cultural de nuestros días y que estamos viendo como tema recurrente en los textos metateatrales de los que me ocupo. Todo lo que tiene que ver con Sara es bastante teatral porque Marta considera que, en un momento determinado, cuando decide declararse a Mauro, “estaba interpretando un papel” (19).

El mundo del teatro y la cultura tiene su primer ejemplo en la obra que van a ver Sara y Mauro en su cita, al principio de la obra, “una de esas obras experimentales que tanto le gustan a Sara”, en palabras de Mauro, “en las que uno no se entera de nada. Eran tres personajes sentados en una silla dando la espalda al público, mezclaban pensamientos con sonidos guturales. Un peñazo” (22). Por un lado, esta opinión procede de un personaje bastante inculto como para aspirar a ser escritor, aunque, por otra parte, revela un cierto sentir en cuanto al teatro contemporáneo, incomprensible y alejado de la sensibilidad del público.

Pero la referencia literaria tiene su motivo principal en el plagio como elemento que define la industria cultural contemporánea, de donde se deriva una gran crítica a la fama que se da a ciertos escritores incapacitados. En primer lugar, aparte de Mauro, Sara es víctima del plagio cuando sospecha que alguien le ha robado su idea sobre la obra de teatro para salvar la librería de su amigo, cuyo argumento nos ha contado al principio de la obra.

El personaje de Mauro, el escritor plagiador, comienza asumiendo su fracaso como escritor. Ha realizado un primer manuscrito de una obra de ciencia ficción con un argumento totalmente disparatado pero su cita con un editor no prospera: “Siempre he

querido ser escritor, como si ser escritor nos hiciese invencibles [...]. Creía que podría tener esa capacidad para inventarlo todo, para transformar cualquier idea en relato. Que con esfuerzo podría depurar ese anhelo y convertirme en escritor de verdad” (50). Mauro sacar a relucir la cuestión del talento, el cual, como parece que quieren decir sus compañeras, no significa nada si no hay un aprendizaje previo, unas lecturas. En este punto entra en juego el aspecto metateatral de la referencia a la literatura, especialmente, a los clásicos españoles. Sara y Marta aconsejan a Mauro que, para llegar a ser novelista ha de leer el *Quijote*: “Marta: Para la ficción, Cervantes es la clave..., vamos, que a tu edad el *Quijote* es lectura obligatoria. / Mauro: Uff, qué pereza. / Marta: Uff, qué mal te veo” (53). Aquí reside la ironía de este personaje que llegará a saborear las mieles del éxito siendo un auténtico ignorante. Lo mismo opina Sara en lo que se refiere a la dedicación al teatro: “Pues si quieres llegar a ser un dramaturgo con algo de interés, lo mínimo es leer a Calderón y a Lope” (52).

Como otro elemento metateatral se podrían considerar las ficciones que originan los propios personajes cuando relatan las tramas de las historias que están ideando, fundamentalmente, Sara y Mauro. Así, Sara le cuenta a Marta “la idea de escribir una obra de teatro sobre una librería café [...]. Es la historia de un librero independiente que entra en crisis por culpa del libro electrónico y que tiene que traspasar su librería. Ni siquiera ya le sale rentable servir cafés” (15).

La escena segunda del acto segundo puede considerarse un pasaje metaficcional por cuanto es el fantasma del profesor quien nos habla; en realidad, “*la cabeza del profesor iluminada, maquillada ensangrentada [...]. La cabeza parece flotar en el aire*”. El profesor despedazado por el atentado se dirige al público en un fragmento lleno de lirismo que parece apuntar a que la obra que estamos leyendo/presenciando es realmente producto de su imaginación. Este pasaje parece que procede de la ensoñación conjunta de Marta y Sara que permanecen “*sentadas en la misma posición que quedaron la escena anterior en el banco*” (44). No obstante, en las palabras del espectro podemos reconocer la autorreferencia a la propia historia:

Esta mañana yo tuve una idea [...]. Ya estaban allí tres de sus personajes, rodeaban mi mesa y me miraban [...]. Silenciosos, esperaban que yo les diera un nombre, que les dejara existir describiendo su rastro, dibujando sus vidas con mis dedos [...]. Esos tres personajes me buscaban, sabían que intuía su historia (45).

Además de porque el personaje es un fantasma, el piradenllismo de la pieza es claro en esta escena la que los personajes, entes de ficción, se materializan en figuras de

carne y hueso que asedian al creador para hacerles protagonistas de su propia creación y, así, darles vida.

3.4. El intervencionismo del autor

Un caso especial dentro de las obras que tratan de las personas que escriben teatro, es el de Alfonso Sastre. En sus obras, de corte brechtiano, el Autor se inmiscuye dentro de la acción para moralizar o para influir en el desarrollo de la trama. Voy a tomar como ejemplo su afamada obra *La taberna fantástica* (1985) y la *Trilogía de los crímenes extraños* (1996).

En la *Trilogía de los crímenes extraños* (*¡Han matado a Prokopius!*, *Crimen al otro lado del espejo* y *El asesinato de la luna llena*), Isidro y Pepita, una pareja de policías poco tradicional —él, un viejo fascista revolucionario; y ella, una joven revolucionaria conservadora—, tienen que resolver tres casos complicados. En el primer título, tienen que investigar el asesinato de un miembro de ETA, en el segundo, el secuestro de un empresario y en el tercero, el asesinato de un actor de cine. La aparente seriedad del tema se ve contrarrestada con el interés de aportar irrealidad mediante la introducción de recursos metateatrales como la confusión realidad/ficción, la simultaneidad espacio-temporal y la intervención del autor, para denunciar sistemáticamente los mecanismos de creación y producción de una obra teatral, en el actual contexto cultural español.

El sesgo metateatral de esta trilogía se manifiesta fundamentalmente en la autorreferencialidad al mundo del teatro para criticar de forma mordaz la hostilidad de instituciones y público hacia el teatro y sus profesionales. Esta autoalusión aparece, en primer lugar, en los paratextos que preceden al texto dramático donde, por ejemplo, el autor se plantea la idoneidad de llevar el género negro al teatro, desconocido en la escena española, así como se queja del atraso o conservadurismo del teatro español, poco receptivo a las vanguardias: “El teatro español es [...] una institución muy reaccionaria, que se desenvuelve en términos de una analfabetismo rampante y se muestra a sí misma como una institución acéfala o poco menos”⁴⁸⁶. (Estas obras serán estrenadas con motivo de un homenaje en el 2007 organizado por la AAT (Asociación de Autores de Teatro).

La voz del Autor vuelve a aparecer en la *dramatis personae*, donde expone su punto de vista incluso con cierto descaro: “Prokopius: (No aparece en escena. Su muerte

⁴⁸⁶ Alfonso Sastre, *¡Han matado a Prokopius!*, Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru, 1996, p. 56.

es lo que desencadena la acción y no pienso recuperarlo por ninguno de los dos métodos posibles)” (61).

Del mismo modo, el punto de vista del Autor se asoma a las acotaciones con tono crítico, refiriéndose a la pobreza de medios del teatro español: “Estamos en el interior del cementerio [...]. Como lo más probable es que no se disponga de medios para dar esta atmósfera, nos contentaremos con unos cuantos trastos” (*Prokopius!*, 136). En cuanto sus personajes, en el mismo tono, comenta: “Entra Isidro Rodes. Me gustaría que fuera delgadísimo, casi anoréxico, pero tampoco voy a reñir por eso” (*Prokopius!*, 63); y en otra ocasión: “Otro encapuchado (o el mismo, a mí qué más me da)”⁴⁸⁷ (*Crimen*, 144).

En otros momentos, la autorreflexividad nos revela datos del proceso de composición que trascienden lo artístico para penetrar en el terreno de la vida real, esto es, la autorreferencia a la literatura se convierte en referencia a la vida real provocando la confusión realidad/ficción que gobierna la obra de Sastre. Esto es lo que ocurre, por poner un ejemplo, en esta ocasión donde trata de la música que quiere poner para el fin del cuadro octavo de *Crimen al otro lado del espejo*:

(Mucho agradecería que la “Mirada del silencio” de su obra “Seis miradas”, que a mí siempre me pareció muy misteriosa y espiritual, y que no conseguí que me la pusieran cuando estrené “El cuervo” hace ya muchos años, a pesar de que Claudio de la Torre y yo estuvimos buscándola por todas las tiendas de discos de la calle del Barquillo... Creo que me he metido en un jardín... Sigamos, sigamos) (*Crimen*, 178).

El final de *Crimen al otro lado del espejo* alberga una ficción inserta en forma de programa de televisión⁴⁸⁸, donde se evidencia el carácter de artificio de la obra que estábamos leyendo/presenciando y donde, además, se hacen referencias a personalidades de la cultura de la vida real: “Y ahora [...] les presento a los principales actores [...] Gerardo Malla, de la Cooperativa Pentación, en su creación de Horacio Luna [...]. La idea del programa y el guión son del joven autor Alfonso Sastre” (193).

Otro rasgo metateatral es la tematización del acto de la escritura que, en lugar de aparecer en el texto principal, como hasta ahora hemos visto, se realiza en las acotaciones: “El autor toma la palabra en esta acotación para decir lo siguiente: La anterior pregunta de Isidro viene a cubrir uno de esos ‘huecos’ de la escritura dramática que, en realidad, no hay por qué cubrir” (*Prokopius!*, 113).

⁴⁸⁷ Alfonso Sastre, *Crimen al otro lado del espejo*, Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru, 1996, p.144.

⁴⁸⁸ Al modo de *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino o de *En el túnel un pájaro*, de Paloma Pedrero.

Por otro lado, los personajes también muestran su autoconciencia de saberse entes de ficción y que, por lo tanto, sus palabras proceden de una entidad creadora superior: “Pepita: Qué palabra más fea. / Isidro: Díselo al autor. A mí, al decirla, también me ha parecido un poco cursi, pero yo soy un personaje muy legal” (*Prokopius!*, 131). Estos personajes autoconscientes, además, alcanzan tal libertad que se atreven a cuestionar el talento literario del autor: “Isidro: Este tema no da para nada. / [...] / Pepita: Vamos a ver, vamos a ver. Alguna idea tendrá el hombre. / Isidro: ¿El autor? (*Crímen*, 44).

Con menor presencia se manifiesta el autor en *La taberna fantástica* (1985) –la obra de más repercusión de Sastre junto con *Escuadra hacia la muerte* (1953)– en todos y cada uno de los pasos de la elaboración de este cuadro de costumbres de la marginalidad madrileña del siglo XX⁴⁸⁹.

Aparte del brechtiano recurso distanciador de los carteles que anuncian cada parte de la que se compone la obra (prólogo, cuadros y epílogo), en el prólogo, el autor se dirige al público para desvelarle que, en realidad, él es un actor haciendo un papel: “Represento al autor de la comedia”. Así pues, el Autor convertido en personaje intermedio entre el escenario y la sala introduce el tema de la obra, una broma en una taberna, así como describe el ambiente de esta.

A continuación, el Autor, abandonada su función de narrador-introductor de la acción y convertido ya en personaje de su propia obra, acude a esta taberna para encontrar la inspiración en los tipos sociales que la frecuentan⁴⁹⁰.

Tras la trama argumental, el aspecto metateatral del epílogo radica en los recursos distanciadores, típicamente brechtianos, que se emplean para liberar de carga emotiva la muerte del personaje. Se ofrecen distintas versiones de la muerte de Rogelio utilizando diferentes géneros literarios, entre los que están el romance de ciego o la noticia periodística, con lo que se pretende hacer reflexionar que la reacción en la

⁴⁸⁹ “El único gran éxito de Sastre en la democracia ha sido sin duda alguna *La taberna fantástica*, dirigida por Gerardo Malla, magnífico sainete escrito en 1964 que utiliza ya una moderna segmentación de la narración escénica y que se convirtió en un gran éxito a partir de su estreno en el Festival Internacional de Teatro de Sitges en 1985, revelando, por otra parte, a uno de los actores más populares desde entonces, Rafael Álvarez, El Brujo” (Ragué-Arias, 1996, 28).

⁴⁹⁰ El tema de la obra es el retrato de unos tipos marginales: “Con la apariencia de un drama costumbrista en una taberna suburbial de la capital de España, evidencia el problema vital de unos personajes que pertenecen a un castigado grupo marginal, el de los quinquilleros”, Mariano De Paco, “Buero Vallejo y Alfonso Sastre en la sociedad democrática”, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (2103, 4).

audiencia espectadora –ficcionalizada en la clientela del bar– o las implicaciones en la recepción van a ser diferentes dependiendo de la forma que adopte el mensaje.

3.5. Homenajes a dramaturgos de épocas anteriores

Bajo este epígrafe quiero consignar aquí la referencia a dos obras que pretenden reivindicar o resaltar ciertos aspectos de dos grandes de la literatura universal: Shakespeare y Cervantes.

En cuanto al escritor español, Jerónimo López Mozo le realiza su homenaje en *El engaño a los ojos* (1988), cuyo título se refiere a unas palabras de Cervantes en el “Prólogo al Lector” de la edición de *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, de Cervantes: “Una comedia que estoy componiendo, y la intitulo el engaño a los ojos”⁴⁹¹.

En la pieza de López Mozo, se nos presenta a Vagal, un escritor del siglo XX que viaja en el tiempo para invitar a Cervantes a una fiesta que organiza Talía en su honor. Cervantes desconoce la impronta que ha dejado en la literatura española de manera que Vagal le acompaña por un recorrido a lo largo de la historia del teatro español y mostrarle, de este modo, los autores que se han servido de su maestría: Lorca, Valle-Inclán, Francisco Nieva, Alfonso Sastre, Miguel Romero Esteo y Luis Riaza, entre otros.

Este viaje en el tiempo se realiza merced a recursos metateatrales como las referencias a la literatura y la confusión entre realidad/ficción, por cuanto nos encontramos con autores desaparecidos que dialogan entre sí.

La primera parada en este viaje por el teatro español es con La Barraca, el grupo de Lorca que en ese momento está ensayando *El retablo de las maravillas*. Como espectador de este ensayo se encuentra Valle-Inclán, que interrumpe la representación con comentarios irreverentes. Tanto el dramaturgo gallego como el alcalaíno muestran su autoconciencia de personajes de ficción cuando reconocen que si se encuentran ambos conversando se debe al “antojo de un colega”⁴⁹² que ha querido hacer esta obra para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, aludiendo de este modo, al dramaturgo real que ha ideado esta obra.

⁴⁹¹ *Teatro español del Siglo de Oro* [TESO], Versión 1.00. Base de datos de texto completo [CD-ROM], Chadwyck-Healey España, 1997.

⁴⁹² Jerónimo López Mozo, *El engaño a los ojos*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998, p. 41.

A continuación, llegamos hasta el teatro de la segunda mitad del siglo XX, de autores vivos, donde conocemos la huella cervantina en Francisco Nieva, quien también cita a Alfonso Sastre, Miguel Romero Esteo y Luis Riaza, como seguidores del alcalaíno universal. Al final, utilizando el recuso metateatral de la tematización del propio acto de escritura, Vagal anuncia que escribirá una obra que titulará *El engaño a los ojos*.

La metateatralidad, en este caso, funciona para actualizar la figura de Cervantes en el público actual y hacerle consciente de su eterna huella en la cultura española. Por otro lado, este homenaje legitima el teatro español del siglo XX haciéndole heredero de una tradición literaria de largo recorrido como la española.

El otro homenaje literario del que me ocupo es *La estancia* (1996), de Chema Cardeña, donde el componente metateatral en forma de referencias a la literatura y la autorreflexividad sobre el propio proceso de composición se hace eco de la leyenda que atribuye a Christopher Marlowe buena parte de la producción de William Shakespeare. *La estancia* teatraliza la relación amorosa entre ambos personajes históricos y recoge todas las teorías conspiratorias y misteriosas que rodearon la figura del autor de *Dr. Faustus* y cómo Shakespeare se deshizo de él para usurpar su carrera literaria.

William es un actor que acude a Christopher Marlowe para pedirle ayuda con su carrera de poeta –escritor de teatro–. Chris se muestra reticente y prefiere servirse de él para que le sustituya en su trabajo como crítico teatral aprovechando su gran parecido físico. El tema hace aparecer la autorreferencialidad al mundo del teatro y a la creación literaria así como las referencias a la literatura, de lo que es ejemplo la aparición del personaje de Thomas Kyd (autor de *La tragedia española*), con quien vive Chris al inicio de la obra y al que aluden por haber sido capturado y torturado con el objetivo de corroborara las sospechas de que Marlowe era un espía.

La confusión entre realidad y ficción comienza por el gran parecido físico entre los dos protagonistas, que permite que Will sustituya a Chris en su trabajo de crítico en el teatro. Will, por tanto, sería un actor, como se dice al principio de la obra, que se identifica con su personaje, de tal manera que finalmente pretende usurpar la personalidad de su amigo, para lograr lo cual, lo traiciona y lo entrega a las autoridades.

Esta sustitución de la realidad por la ficción anula la dicotomía inicial que se establece entre los dos protagonistas: Chris es mentiroso, malvado y un exitoso hombre de teatro; Will, en cambio, es sincero, solo quiere aprender a escribir y aspira a una gran carrera teatral. La identificación de Will con su papel de Chris hace que cada vez esté

más confuso acerca de la distancia entre la realidad y la ficción: “Ignoro qué es verdad y qué es mentira. No puedo distinguir qué está bien y qué está mal. No sé cuándo estoy hablando por ti y cuándo por mí”⁴⁹³.

La traición de Will se vuelve contra sí mismo, ya que no consigue despegarse de Chris, que habita en él mismo como la parte de su personalidad representativa del mal. Pero esta situación se invierte cuando, en el acto quinto, es Chris quien traiciona a Will sirviéndose de su parecido físico sugiriendo el texto de Cardena que es Marlowe quien realmente se ha perpetuado en el tiempo bajo el nombre y apariencia de Shakespeare.

Las sucesivas vulneraciones del límite entre la realidad y la ficción provocan finalmente una confusión perceptiva en la audiencia espectadora que unifica la dualidad Chris-Will dando vida así a la leyenda acerca de la falsedad de la obra shakespereana y obligando a toda una revisión y reinterpretación del clásico inglés.

⁴⁹³ Chema Cardena, *La estancia*, *Biblioteca teatral de autores valencianos y Banco de recursos didácticos*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 59 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb1h0>> [Consultado: 6 de julio de 2014]. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Bloque 2º *El teatro del mundo*

1. La sociedad del malestar y la violencia

1.1. El problema de la incomunicación y la memoria

En este epígrafe me dedicaré a dos obras de Sanchis Sinisterra, *El lector por horas* (1998) y *Enemigo interior* (2012), que guardan estrecha relación con *Al lado oeste del Golden Gate* (2009), del autor emergente Pablo Iglesias Simón.

En *El lector por horas* (1998), de José Sanchis Sinisterra, Celso, el prototipo de hombre burgués y culto dedicado a los negocios, contrata a Ismael, un profesor y escritor venido a menos, con problemas económicos, para que pase las tardes leyéndole a su hija Lorena, ciega desde que murió su madre. El requisito indispensable que había de cumplir Ismael para ser elegido por Celso es su asepsia a la hora de leer, de manera que ningún sentimiento hacia el texto se traspase a su voz y evite, así, guiar el sentido interpretativo de Lorena hacia uno u otro sentido.

No obstante, a pesar de su ceguera, Lorena va adivinando datos y pasajes oscuros de la vida de Ismael que, según ella, se vislumbran a través de la lectura interpretativa que Celso realiza de determinadas palabras, su forma de pronunciar o su entonación. Realmente, se trata de hipótesis que nunca quedan confirmadas puesto que, tal y como explica el propio autor en “Nota del autor. El acto de leer”⁴⁹⁴, *El lector por horas* pertenece a “un tipo de teatro que ofrece más preguntas que respuestas” (176). El autor, “renunciando a su omnisciencia” (Martínez, 2004, 132), lucha contra el pensamiento único y nos ofrece la dramatización del enigma en su estado puro:

Desde hace algún tiempo vengo intentando un tipo de teatro que ofrece más preguntas que respuestas. No por mala voluntad, lo juro. Pero es que, en este tiempo de falsas certidumbres, de recetas para todo, de afirmaciones perentorias, de pensamiento único... he optado por compartir mis dudas, por señalar las sombras, por dar forma dramática al enigma que envuelve nuestras vidas (176).

El desentrañamiento de un enigma apela directamente a conseguir la atención de las personas receptoras: “Yo apelo a un espectador teatral que acepte la gozosa tarea de “rellenar los huecos” de la obra, a interpretar libremente sus enigmas, de implicarse a

⁴⁹⁴ José Sanchis Sinisterra, *El lector horas* (con ¡Ay, Carmela!), Madrid: Castalia: 2000, pp. 173-247, p. 175. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

fondo en la aventura de “leer” (176). De aquí el primer emparentamiento de la pieza con lo metateatral, ya que convierte en tema el papel del público como cointérprete⁴⁹⁵.

La obra es un experimento sobre la posibilidad de sustentar una acción dramática sobre la duda, sobre las sucesivas preguntas que nos van surgiendo acerca de Celso, Ismael y Lorena⁴⁹⁶. No sabemos nada sobre estos “tres personajes anudados por el rito de la lectura” (Sosa, 2004, 217), de manera que todo lo que podemos hacer como espectadores es extraer conclusiones o hipótesis de los diálogos entrecortados, de sus silencios y de las interpretaciones y ataques de unos a otros, así como de los fragmentos literarios que Ismael va leyendo. Estos fragmentos constituyen, como han apuntado Carlos Batlle, Marcela Beatriz Sosa, Monique Martínez y Eduardo Pérez Rasilla, un segundo nivel de ficción dentro de la obra marco o el nivel de referencia.

Marcela Beatriz Sosa establece que *El lector por horas* contiene la metateatralidad del tipo “intertextualidad/referencia a la literatura” (Sosa, 2004, 177), de hecho, Sosa parte de las afirmaciones de Carlos Batlle para afirmar que “ELH [*El lector por horas*] es, para nosotros, la culminación de una propuesta, en la que se imbrican de manera perfecta los dos principios constructivos, intertextualidad (reescritura) y metateatro” (Sosa, 2004, 219). Sosa cita a Batlle quien establece claramente una equiparación entre los fragmentos literarios que Ismael lee y la obra inserta, en la cual Lorena sería la oyente/espectadora e Ismael el lector/actor: “En cierto sentido, no sé si llamarlo metateatral, el texto leído ocupa la posición de la obra teatral: el lector representa al actor (o al director) y, finalmente, el oyente es el público” (Batlle, en Sosa, 2004, 219).

Monique Martínez también señala esta función abismante de los textos que Ismael lee, ya que desvelan algo oculto o esencial referido a la ficción en primer término o a la obra marco: “Lo que constituye la verdadera ‘acción’ de *El lector por horas* es la interpretación de los mensajes, de los signos y de las palabras, más allá del

⁴⁹⁵ “Una vez que se ingresa al universo ficcional de ELH [*El lector por horas*], la cooperación interpretativa comienza a diseñar sus propios derroteros debido a que la obra es una cifra de toda la literatura, condensada en esa biblioteca que opera como telón de fondo pero también como protagonista de ELH” (Sosa, 2004, 217).

⁴⁹⁶ El autor insiste en su voluntad consciente de crear una obra repleta de huecos para provocar la participación activa de la persona que lee/presencia la obra: “Estaba por entonces explorando los principios de incompletud y discontinuidad, tratando de sustentar la acción en una estructura de enigmas –efectivamente, para activar al receptor– y, por añadidura, renunciando a la omnisciencia autoral” (Martínez, 2004, 132).

texto teatral, en una especie de *mise en abîme* que juega con los diferentes niveles de significación” (2004, 132).

Eduardo Pérez Rasilla, en la edición del texto, ya había mencionado la existencia de estos niveles de ficción –que, como acabo de decir, son señalados por otros investigadores– el segundo de los cuales –ficción inserta–, está constituido por los fragmentos leídos:

La muerte constituye uno de los motivos dominantes de la pieza: las madres muertas o el derrumbamiento de Celso son imágenes de la muerte en un primer plano de ficción. Pero más frecuentes aún son las imágenes de la muerte que aparecen en el segundo plano de la ficción, es decir, en las lecturas elegidas (182).

William Faulkner, Arthur Schnitzler, Gustave Flaubert, Joseph Conrad o Juan Rulfo son los autores cuyas obras lee Ismael. Al principio, las sesiones de lectura discurren con normalidad, enmarcadas por silencios y algunas frases entrecortadas. Pero, al cabo de algunas lecturas, descubrimos que Lorena ha estado coligiendo datos personales del tono y pronunciación de las palabras que Ismael le transmitía mientras leía. Para Lorena, cada vocablo que Ismael le leía transmitía una información oculta acerca de su personalidad: “Cada sesión de lectura es una confesión, en cada página me descubre un pliegue de su alma, un miedo, un rencor, el trazo de un recuerdo o de un deseo” (213). Lorena revela una gran agilidad mental para saber discernir las diferencias en el tono de adjetivos, sustantivos y verbos:

Esos miles y miles de palabras leídas... [...]. Lo sé todo de usted. Los adjetivos, sobre todo, le traicionan. Y también algunos verbos... con los nombres, en cambio, se defiende mejor. Siempre que no se refieran al cuerpo humano... ni a líquidos o sustancias fluidas... [...]. Con *El corazón de las tinieblas*, pensé que eran los ríos, que algo en los ríos le velaba la voz, se le apagaba... (214).

¿Cómo puede Lorena inferir un supuesto pasado deshonesto de Ismael por el simple hecho de pronunciar de manera diferente determinadas palabras? Realmente, Lorena también nos lee a nosotros, lectores/espectadores, que nos reflejamos en esta obsesión interpretativa para la cual, sin embargo, no hay certezas, ni verificaciones:

¿Gano yo algo descubriendo que fue usted profesor, que lo expulsaron por...? [...] ¿Era menor de edad? Me refiero a la última, claro: la suicida. Las otras... [...]. Si se marcha así, furtivamente, sin replicarme, sin defenderse... quiere decir que aún se avergüenza de aquello. Pero, ¿de qué? ¿De lo que hizo con ella? ¿O de que lo expulsaran? (*Pausa*). ¿Cómo fue? ¿Hubo escándalo, le degradaron públicamente? No creo que tuviera problemas con la justicia, probablemente no pudieron acusarle de nada. Sólo su buen nombre, su prestigio, su carrera... Un apestado. De la noche a la mañana convertido en un apestado, la deshonra de su gremio (214-5)

Lorena, como oyente de las lecturas de Ismael, saca sus propias conclusiones, convirtiéndose así también en espectadora o en coautora, de ahí la consideración de estos fragmentos literarios insertos como una *mise en abyme* que nos devuelve la imagen invertida de la ficción en primer plano para descubrirnos lo que supuestamente oculta Ismael. No obstante, en este caso, dada la naturaleza esencialmente enigmática del texto, las hipótesis interpretativas no se ven verificadas dejando al descubierto, de este modo, la subjetividad de la recepción de una obra literaria.

Con respecto al fragmento de *Relato soñado*, de Arthur Schnitzler, sobre la descripción del cadáver de una mujer, Lorena cree que ha sido elegido por su padre para hacerla reaccionar ante el hecho traumático de la muerte de su madre y así, quizá, recuperar la visión: “¡Qué ingenuo! Pensó que yo... que con eso me... No me lo puedo creer. Debe de estar chocheando...” (219). Lorena acusa a Ismael y a Celso, alternativamente, de haber elegido ese fragmento con mala intención, lo que pone de manifiesto el enfrentamiento o la mala relación entre Lorena y su padre: “Ismael: Por favor, Lorena: déjame fuera de esta guerra. No sé qué tienes contra tu padre... ni él contra ti. Y no quiero saberlo” (219). Ismael apunta a la posible culpabilidad del padre así que Lorena le reprende seguidamente: “Ya no me tengo lástima. Ni siquiera cuando me pones delante el rostro de una muerta, el cuerpo de una muerta... [...]. A lo mejor pensaste que, con eso, me ibas a retener en... [...]. No te hagas el tonto, papá. El cadáver de la mujer, en esa novela...” (230). Sin embargo, Celso parece no haber participado en esta elección: “Ni lo conozco... ¿*Relato soñado*, dices? (Pausa). Hace tres semanas que no hablo con Ismael” (231). De nuevo, nuestras expectativas se frustran y se nos torna imposible verificar las conclusiones que saca Lorena; no obstante, podemos vernos reflejadas como personas lectoras en esta incertidumbre que crea el acto de leer.

Aparte de esta metateatralidad autorreferencial que tematiza el acto de la lectura, la autorreflexividad también se abre paso en las discusiones acerca de la importancia y significado de la literatura. Así, por ejemplo, para Celso, la literatura contribuye a crear nuestro descontento hacia el mundo: “Pero la literatura, todas las obras de ficción, novelas poesías, dramas... solo tienen un propósito: crear insatisfacción, volver insoportable la realidad” (208). La autorreferencialidad también está presente por la inclusión del personaje-escritor que es Ismael:

Celso: Pues nada menos que un escritor... Sí, Lorena: nuestro amigo Ismael, además de un magnífico lector, es también un escritor... Un novelista. [...] con tres

novelas publicadas. Nada menos... Tres novelas, por cierto, hoy prácticamente inencontrables (236).

A propósito de esta autoalusión al mundo del arte, se tratan temas que tienen que ver con la creación, en este caso concretamente, con la creación novelística y, en especial, con el asunto de la inspiración o la falta de esta: “Celso: [...] Parece que Ismael está pasando por uno de esos períodos... [...]. Todo escritor sabe de esos períodos de sequía [...]. La inspiración es caprichosa” (236).

Para este hombre de negocios, padre de familia burgués, la inspiración es a la creación literaria lo que la creatividad al mundo de la empresa. Podríamos decir que, en cierto modo, Celso es uno de esos personajes que hemos visto a lo largo de este trabajo que sustituye la realidad por la ficción:

También ocurre en el mundo de la empresa [...]. Ahí también cuenta la inspiración, la creatividad... Hay épocas en que uno se siente... inspirado, iluminado, las ideas brotan como chispas, avanzas a mil por hora [...]. Y luego, de pronto, sin ningún motivo... Nada. El fuego se apaga. No vienen Las ideas [...]. Claro que no es lo mismo [...]. Afortunadamente el dinero tiene su propio impulso, su propia creatividad (237).

Otro asunto relacionado con la creatividad literaria es la intertextualidad, que se toca aquí explícitamente en su lado más concomitante con el plagio:

Ismael: [...] Quiero decir: esas huellas, esa... penetración de unos textos en otros, ¿comprendes? Tiene un nombre: intertextualidad. Es la vida misma de la literatura... En toda obra hay... otras obras. Los textos circulan... hay flujos, ¿comprendes?... Intertextualidad, sí... Es más que una influencia concreta... O menos... Penetraciones... involuntarias, inconscientes, si quieres... Pero, ¿plagios? Yo no diría tanto. *(Pausa)*. Las grandes obras, los maestros, dejan como... como estelas a su paso... Es inevitable que... No todo es inspiración, ni talento... Es inevitable que las lecturas dejen... un poso, un fermento. A veces son... texturas concretas... Quiero decir... paisajes, ritmos, configuraciones que... La originalidad no... O sea: absoluta. La originalidad absoluta es una quimera: nadie la... (233).

La intertextualidad y el plagio a veces son fenómenos con muchos puntos de encuentro. Acerca de esta distancia se reflexiona a partir del descubrimiento, por parte del librero de Celso, de que Ismael fue un escritor conocido por copiar a Faulkner:

Celso: Le hablé de ti... Y resultó que recordaba tu nombre. Parece que el editor mandó recoger todos los libros, cuando se destapó el asunto. *(Pausa)*. Hay párrafos enteros casi calcados [...]. ¿Y sabes por qué recordaba tu nombre? *(Ríe)*. Porque tus otras dos novelas, las primeras, se las ofrecían por kilos... [...]. Mi amigo el librero. Subrayó los párrafos calcados de Faulkner... Bueno, digamos, los que más le sonaban a plagio... Mira... Son casi la mitad de la novela... Lo ingenioso fue que te... dejaras penetrar por varias de Faulkner. ¿Para que se notara menos? (234-5).

Ismael apenas replica o se defiende, tan solo unas palabras para mostrar un tenue disenso: “Yo no diría...” (234), por que otra vez nos volvemos a dar de bruces contra la imposibilidad de demostrar o de dar verosimilitud a las palabras de Celso.

Los silencios, las pausas, los huecos vuelven a imponerse a la realidad objetiva, del mismo modo que en la relación que se establece entre Ahrimán y Beatriz, los protagonistas de otra obra del escritor valenciano, *Enemigo interior* (2012). En ambas piezas, la relación entre los personajes está gobernada por suposiciones y lagunas; indeterminaciones que también se encuentran en *Deja del amor de lado*, obra de la que tratamos a propósito del epígrafe dedicado a la creación.

Encerrados en una habitación, un anciano exiliado, Ahrimán, dicta sus memorias a una escribiente, Beatriz⁴⁹⁷. A través de las sucesivas sesiones –como a través de las lecturas de Ismael a Lorena– Ahrimán repasa fragmentos dispersos y desordenados de su vida donde vamos descubriendo, aunque de manera parcial, desordenada y sujeta a correcciones una historia de lucha y fracaso por un ideal político.

Del mismo modo que en *El lector por horas*, los fragmentos que Ahrimán dicta a Beatriz constituyen una *mise en abyme* en forma de otro nivel de ficción inserto donde se va narrando de forma ambigua y entrecortada la historia de este viejo exiliado. Al contrario que en la obra anterior, este segundo nivel de ficción tiene sus propios personajes, los fantasmas que habitan la cabeza del anciano, que son Delia y Mauro, la amante y el hijo del protagonista, respectivamente; y Codling y Beatriz, acerca de los que tenemos menos información.

Los datos que conocemos de estos personajes-espectros son falsos, incompletos o ambiguos, dado que ocupan un espacio fronterizo a medio camino entre la realidad y la ficción que queda marcado con cambios bruscos de escenario: “*Repentinamente se produce un extraño cambio de atmósfera*” (107). Por su parte, estas figuras metaficcionales muestran su autoconciencia de entes volubles y efímeros que proceden de la cabeza creadora e inestable de Ahrimán:

Delia: Me hizo mucho daño. Y no solo a mí. Esas memorias, si cuentan la verdad, son una estela de dolor.

Beatriz: Es su vida.

Delia: ¿Y puede dibujarnos a su antojo? ¿O borrarlos si le ensuciamos el cuadro? (108).

⁴⁹⁷ La aparición la pareja persona que dicta y escribiente, parte de en *El lector por horas*, la veremos en *La doble historia del doctor Valmy*, de A. Buero Vallejo, aunque en este último no se establece ninguna relación problemática entre ambos personajes.

La ambigüedad e imprecisión de estos personajes-fantasma se aprecia desde la *dramatis personae*, en la acotación inicial y en diversos momentos de la obra. Así, por ejemplo, de Ahrimán ni siquiera se afirma con rotundidad su nombre: “Nombre, por lo demás, incierto”⁴⁹⁸; de Beatriz se dice que es “escribiente y guía relativa” y todos los personajes le preguntan repetidas veces su nombre: “Ahrimán: ¿Quién es usted? ¿Beatriz se llama, está segura?” (101); y, en otra ocasión: “Colding: Se llama Beatriz, ¿verdad?” (123). Más adelante, incluso, se afirma la libertad con la que pueden ser tomadas las siguientes indicaciones: “Allá a lo lejos, algunas aves perezosas. Pero no es necesario” (81)⁴⁹⁹.

Esta indeterminación también se aprecia en la percepción temporal, inexacta, misteriosa: “Ahrimán: ¿Es cinco de enero? ¿Cómo lo sabe? / Colding: Hay calendarios. / Ahrimán: Aquí no” (97). Esta ambigüedad incluso contagia al comportamiento de los personajes:

El llanto de Beatriz estalla de pronto en un grito prolongado [...].
 Ahrimán: ¿Qué está pasando aquí? Ese grito... ese grito no es suyo.
 Beatriz: ¿Por qué no? [...]. Entrar en mi vida y... y censurar los gritos que no le convienen... o que no le gustan, o que le dan miedo... (106).

La relación entre Beatriz y Ahrimán está determinada por esos fragmentos que dicta este último y que configuran una historia que se sitúa en un segundo nivel de ficción. No obstante, de la misma manera que en *El lector por horas*, la audiencia espectadora y/o oyente no puede corroborar las hipótesis que se van formando acerca de la revolucionaria vida de Ahrimán, puesto que el dictado se torna un interminable proceso de reconstrucción, selección, ordenación y manipulación: “Pero escribir es lo de menos. Lo difícil es... ordenar, rescatar, elegir...” (97)⁵⁰⁰. Ahrimán, al principio, es un mero emisor de palabras, sin embargo, a medida que se va introduciendo en el proceso de introspección para elaborar sus memorias, se da cuenta de que hay episodios que ya

⁴⁹⁸ José Sanchis Sinisterra, *Enemigo interior* (2006), en *Deja el amor de lado*, Ciudad Real: Ñaque, 2012, pp. 30-77, p. 81. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

⁴⁹⁹ Por otro lado, llama la atención la presencia de una primera persona del plural en la acotación: “Y no podemos dejar de señalar las dos indispensables puertas” (81); “Pronto *descubriremos* que él está dictando” (81) [la cursiva es mía], que acerca más esta didascalía a un discurso narrativo que a uno dramático en el que la figura del narrador se oculta bajo los parlamentos de los personajes. La actitud de esta primera persona que, parece, nos habla en plural mayestático, se asemeja a la de un observador que va descubriendo las intenciones ocultas que subyacen a los actos misteriosos que presenciamos en la escena.

⁵⁰⁰ Quisiera traer a colación el proceso de reconstrucción histórica que lleva a cabo Álgar Núñez, en la obra del mismo autor, *Álgar Núñez o la herida del otro*, como modo de autorreconocimiento y aceptación de su propia identidad y reivindicación de los personajes menores de la historia.

no están tan claros, de manera que duda, se rectifica: “Corrija el nombre... y la asignatura... Don Antonio, profesor de matemáticas” (90).

La memoria, por tanto, se revela como ese ámbito de la ficción en el que los seres humanos vivimos, de tal forma que si perdemos algunos recuerdos, perdemos también una parte de nuestra vida. Por ello, Ahrimán se enfrenta a Beatriz que afirma no haber registrado una parte de las memorias que el exiliado asegura haber dictado: “¿Quiere robarme la noche más salvaje, más hermosa, más...?” (101)⁵⁰¹.

No solo Ahrimán, sino Beatriz también sugiere la introducción de determinados giros que *quedan mejor* aun a riesgo de desvirtuar las memorias del anciano: “Aquí, esta frase. (Lee). ‘Compañeros de clase, compañeros de mesa, compañeros de fila’... ¿No quedaría mejor...? Permítame: ‘Compañeros de clase, de mesa, de fila, de sueños, de luchas, de odio’... Suena más fluido, ¿no le parece? Del otro modo hay demasiados...” (91).

El nivel de ficción inserto va configurando una historia de reivindicación política e histórica, en consonancia con otras obras del dramaturgo, donde el mecanismo metateatral adquiere una dimensión política, histórica y social⁵⁰². El camino que emprende Ahrimán va dirigido a hacerse consciente del fracaso de su lucha, a reconocer el fracaso de las revoluciones que inició y en las que participó: “No puedo dejar ahí escrito que su pueblo, el de Katya, víctima durante tantos siglos, se había convertido en un pueblo de verdugos... ¿O usted cree que sí? Diga, Beatriz: ¿cree que puedo acusar de genocida al pueblo elegido de Dios... y protegido del Imperio?” (116).

Se trata de una lucha consigo mismo: reconoce la inutilidad de aceptar el fracaso, pero personajes como Delia le instan a que hable aunque los levantamientos se hayan quedado en nada: “Delia: Pero hubo un tiempo en que pudimos... en que aquello pudo ser. ¿Entonces? ¿Vas a dejar que se borre, solo porque no fue? Fathiyya, Samar, Obeida, Tawhida, Nadia... y todas las demás, ¿han de volver a la noche de donde volvieron?” (117). Este personaje se muestra a sí misma como un fantasma que merodea al exiliado, encarnando así la lucha de este por ser fiel a la historia y asumir sus derrotas: “Aquí estoy... merodeándote, como tú dices. (Pausa). [...] ¿Has visto mis cenizas, por lo menos?” (118). Delia fue asesinada por sus familiares varones por haber

⁵⁰¹ En *Deja el amor de lado*, Xavier también reprocha a Zaida robarle un trozo de su vida del que no se acuerda, porque esta se niega a transmitírselo y, por tanto, a recordarlo: “Y que tú la recuerdes y no me la quieras devolver” (2012, 55).

⁵⁰² *Los figurantes*, *¡Ay, Carmela!*, *Trilogía americana* o *El cerco de Leningrado*, por citar algunas.

participado en la revolución de las mujeres islámicas que Ahrimán apoyó y que acabó trágicamente para todas sus participantes.

Delia, Mauro y el resto son los personajes a los que Ahrimán pretende dar voz en sus memorias como forma de saldar una deuda con su pasado: “Colding: La Historia ya está escrita y las cosas son como son. ¿Qué pretende ese fantasma dando voz a los muertos, a los jodidos, a los...?” (124). El compromiso de este exiliado era tan fuerte que abandonó a su hijo, Mauro, otro de los fantasmas que le rondan: “Podría haberle salvado, pero la injusticia del mundo me reclamaba, la miseria del mundo, los gritos de... Todos los gritos de los oprimidos” (127).

Al final de la obra, cuando ya considera que ha cumplido su misión de dar a voz a los que no la tienen, decide marcharse lejos: “A mí ahora tampoco me importa nada. Ya he cumplido con las generaciones pasadas. Todas sus derrotas están ahí, todo su silencio, todos sus gritos [...]” (126).

Ahrimán escribe él mismo el final de sus memorias y lo que descubrimos mientras Beatriz lo lee es el relato de su propia muerte. Este final sorprendente y ambiguo nos hace reconsiderar la obra desde otra nueva perspectiva: ¿ha muerto el personaje y lo que hemos leído corresponde a una memoria póstuma que Ahrimán dicta desde otra realidad? ¿Están todos los personajes muertos y realmente hemos asistido a una función de fantasmas?

En la línea de estas obras construidas sobre huecos textuales que la persona receptora ha de rellenar se encuentra la reciente *Al lado oeste del Golden Gate* (2012), de Pablo Iglesias Simón. El mismo autor ha expresado la intención de que su obra se convierta en un juego para quien lee o presencia la obra:

Creo que el texto dramático debe constituirse como un campo de juego donde el lector/espectador pueda ser partícipe de la construcción de sentidos. Compongo mis textos dialogando con un lector/espectador implícito ideal con el anhelo de que, cuando estén terminados, se establezcan territorios donde los lectores/espectadores reales puedan desarrollar una recepción cocreadora⁵⁰³.

Harto complicado es dar cuenta de la historia que vertebra esta obra, testimonio de lo cual es el prólogo a la misma que realiza Yolanda Pallín, quien expresa así la indeterminación y la ambigüedad que recorre el texto: “Los huecos de esta obra nos hacen constantes preguntas: nuestra lectura dependerá de las respuestas que seamos

⁵⁰³ Pablo Iglesias Simón, “Ideas y apuntes sobre la escritura dramática a propósito de *Justo en medio del paralelo 38*”, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, ed. José Romera Castillo, Madrid: Verbum, 2014, pp. 147-62, p. 150.

capaces de dar con el bagaje de información que el propio texto ofrece” (Pallín, “Prólogo”, *El lado oeste...*, 2009, 11). Una vez establecida la necesaria participación de la persona lectora o espectadora en el proceso de desciframiento de la obra, descubrimos que, externamente, “parece haber tres ámbitos de acción: uno metateatral, un *thriller* literario, y ¿una comedia de magia y cine negro?” (Pallín, “Prólogo”, *El lado oeste...*, 2009, 11). Esto es, una escritora bloqueada encuentra una libreta –la que estamos leyendo– e, inspirada por su hallazgo, decide recluirse para escribir. Parece ser que desarrolla una trama de misterio en la que un hombre, mago de profesión, y una mujer se dedican a misteriosos intercambios –al estilo de los relatos de espías– en los que siempre están presentes un maletín y un papel con instrucciones. A su vez, esta historia parece que está siendo ensayada por un chico que dirige y una actriz, unidos por una historia sentimental previa.

La metateatralidad juega un papel importante, por un lado, en la superposición de niveles de ficción y, por otro, en el motivo de la acción que se desarrolla al hilo de su escritura. En primer lugar, encontramos esta nota en la solapa del libro físico: “¡Hola! [...]. Soy un libro muy especial. Mira, estoy viajando alrededor del mundo haciendo nuevos amigos. Espero haber encontrado otro amigo contigo. Por favor, visita www.BookCrossing-Spain.Com”. A continuación hay un código con el que se puede participar en la citada página electrónica dando testimonio acerca del periplo del libro por el mundo. En realidad, se trata de un ciber sitio auténtico en el que nos enteramos de que el volumen fue encontrado en el lugar del título porque ahí es donde Verónica, la escritora, ha dejado la libreta que contiene la historia que ella misma ha escrito –dato que conocemos al final, constituyéndose, así, una estructura circular–.

Lo que podríamos llamar la propia obra de teatro comienza con la acotación donde se explica que el personaje bautizado como La escritora sin historia encuentra el cuaderno en el mismo parque adonde acude a hacer ejercicio:

Un parque. Bajo un banco solitario una libreta ha sido recientemente liberada por su anterior dueño. En su cubierta roja no consta ningún título⁵⁰⁴. Como única señal de identidad una pequeña etiqueta donde se indica su número identificador de *BookCrossing* [...]. La escritora sin historia irrumpe haciendo *footing* [...]. Al agacharse descubre la libreta [...]. Tras comprobar que nadie la observa, se apodera de la libreta [...]. Lee la etiqueta de la cubierta⁵⁰⁵.

⁵⁰⁴ La obra termina con el título que le da Verónica, el mismo que el de la obra que estamos leyendo.

⁵⁰⁵ Pablo Iglesias Simón, *El lado oeste del Golden Gate*, AAT (Asociación de Autores de Teatro). Damos la palabra: Madrid, 2009, p. 22.

Esta acotación nos remite inmediatamente a la nota que acabamos de leer en la solapa del libro físico, de manera que se produce una interrelación entre el universo ficcional y el real –al que pertenece la página web auténtica a la que se refiere la solapa del volumen–. Esta inclusión de la realidad extraficticia dentro de la propia ficción se pone de manifiesto cuando la escritora pronuncia las mismas palabras del prólogo o escrito preliminar –numerado como I–, para declarar que la libreta encontrada ha sido el resorte que le ha devuelto la inspiración, momento en que entendemos que se trata del mismo cuaderno que tenemos entre manos: “Al empezar a leer comprendí que era lo que había estado esperando todo este tiempo [...]. Es como un juego. ¿Cómo dice? (*Recordando*). ‘Esta libreta contiene muchos senderos. Una madeja de rutas que debes aprender a desentrañar’” (28-9). De este modo, la página electrónica pertenecería al universo extraliterario pero, al mismo tiempo, formaría parte de la propia obra cuando en esta se cuenta el hallazgo de la libreta como el hecho desencadenante de la acción. Por tanto, el libro se convierte en un ente transficcional porque trasciende el ámbito de la creación artística para convertirse en un objeto real que podemos experimentar. Esta yuxtaposición y sustitución de planos que conduce a la confusión realidad/ficción adscribe esta obra al tipo de metateatralidad pirandelliana.

No obstante, el esquema de universos ficcionales que interactúan se complica más⁵⁰⁶. Tal y como se establece en la pieza, hay dos niveles diferenciados por el tipo de letra:

[N. del E.: A continuación se transcribe el texto manuscrito recogido en una libreta abandonada en las inmediaciones del Golden Gate [...]. En la presente edición, para la parte redactada por el primer escritor se utilizará un tipo de letra Century, mientras que para la escrita por el segundo autor se empleará una tipografía Arial] (20).

Lo escrito en Arial correspondería al primer nivel de ficción, el real, que podríamos establecer como el marco de referencia. En este nivel, suceden dos acciones que parecen simultáneas: por un lado, la del chico que dirige y la chica que actúa y, por otro, la de la escritora componiendo la historia que ensayan los dos primeros personajes. La parte correspondiente a la creación literaria de Verónica se presentaría en el tipo de letra Century.

⁵⁰⁶ La multiplicidad de acciones e imbricación de unas en otras forma parte del proyecto del autor de hacer totalmente consciente a la persona que recibe el texto del proceso lectura/interpretación: “Pero lucho por construir una narración abierta y fractal que haga que dentro de cada historia haya más historias. Y que sea el espectador quien decida hasta dónde quiere aventurarse en la madriguera del conejo” (150).

En esta cita nos enteramos de que a estos dos niveles de enunciación hay que añadir la intromisión o intervención del editor que ha consignado esta nota introductoria que acabamos de leer. Este editor, además, aporta indicaciones acerca de cómo se presenta el manuscrito original y realiza sus propias correcciones y enmiendas, tachando y reordenando los capítulos (“¶ VIII”) y advirtiéndolo: “[N. del E.: Tras esta última acotación y hasta la siguiente escena, la libreta presenta dos páginas y media en blanco]” (43).

Esta complejidad en cuanto a la diferente naturaleza de los contenidos causada por la multiplicidad de instancias emisoras procede de una voluntad totalmente consciente por parte del autor:

La obra dramática debe ser rica desde un punto de vista temático. Debe tener lo que ya experimenté tanto a nivel textual como escénico con *El lado oeste del Golden Gate* y que he denominado ‘Estratificación de propuestas significativas’. Se trata de que el material que se presenta al lector/espectador se dirija a él desde diferentes instancias interpretables. Debe ser el espectador quien [...] permita que el conjunto de propuestas significativas que se le ofrecen adquieran un sentido (Iglesias, 2010, 150).

La autorreferencialidad es el otro recurso metateatral destacado, aunque no incide directamente en la transposición de niveles de ficción. La autoalusión al propio arte teatral se produce en las escenas en las que el chico que dirige y la chica que actúa ensayan, suponemos, la obra que está escribiendo –ha escrito o escribirá– la escritora sin historia. Se trata de un tipo de autorreferencialidad ocasional, ya que nunca presenciamos los ensayos sino alusiones a estos, los cuales se toman, además, como excusa para abordar temas sentimentales inconclusos entre estos dos personajes: “El chico que dirige: Bueno, esta escena está así bien. ¿Continuamos?” (22). Normalmente, al inicio de las escenas, el chico que dirige realiza alguna indicación escénica, dando lugar a un breve comentario autorreferencial: “Espera un momento. No te muevas, quédate ahí. Vamos a repetirlo y ahora di la última frase picadita, sin hacer esa pausa, ¿vale?” (39). Algunas veces estos comentarios autorreflexivos parece que quieren trascender la pura mención pero se quedan en meros apuntes: “El chico que dirige: Eres muy buena actriz, no pierdas el tiempo. / La chica que actúa: Estoy harta de sólo interpretar. Quiero crear. / El chico que dirige: ¿Interpretar no es crear?” (71).

La autorreferencialidad, no solo hacia el quehacer teatral sino hacia la propia obra, se produce de forma significativa hasta el final, en la escena ¶ XVII: “El Golden Gate. Verónica y Tomás, desde el lado Este del puente, aguardan el crepúsculo”. En este momento, Verónica le cuenta a Tomás que ha escrito algo y este promete leerlo:

Tomás: ¿Me das la libreta? [...] ¿Es una obra de teatro?
 Verónica: ¿Qué vas a hacer con ella?
 Tomás: Leerla [...].
 Verónica: ¿Cuándo?
 Tomás: Ahora.
 Verónica: ¿Aquí?
 Tomás: No. Mejor en el otro lado.
 Verónica: ¿Qué vas a hacer cuando termines?
 Tomás: Te esperaré allí [...]. Vendrás conmigo. Y el tiempo se detendrá como en un brindis. (*Agitando la libreta*). Al lado oeste del Golden Gate” (108-9).

En el transcurso de este diálogo, se ha cambiado el tipo de letra; esto es, si consideramos que Arial es la obra marco y Century es la historia que escribe la escritora, podríamos establecer que ambos niveles de ficción se fusionan y el principio se convierte en final para volver a empezar una y otra vez. En este caso, la autorreferencialidad conduce al pirandellismo manifestado en la confusión entre la realidad y ficción que provoca la yuxtaposición de niveles.

En esta línea también se encontraría la superposición de personalidades que sufren los personajes y que podría interpretarse como una manifestación implícita del papel dentro del papel⁵⁰⁷. Todas las escenas están protagonizadas por una mujer y un hombre relacionados de diferentes maneras y que presentan un conflicto. Así, la pareja formada por la chica que actúa y el chico que dirige es análoga a la de la escritora sin historia y el confidente, del mismo modo que la formada por la mujer con el maletín y el hombre de la carta con el sobre cerrado, la mujer solitaria y el hombre atrapado en la rutina o el hombre que siempre quiso ser mago y la chica con vocación de heroína. Todos ellos, con estas denominaciones ambiguas, parecen remitir, en última instancia, a Verónica y Tomás, los únicos personajes con un nombre propio.

En definitiva, Verónica-la escritora ha encontrado la libreta que estamos leyendo y que, a su vez, está escribiendo. Este cuaderno terminará en el otro lado del Golden Gate donde será encontrado por alguien que consignará este hallazgo en la página electrónica que se anuncia en la solapa desencadenándose de nuevo el proceso de lectura/producción de la obra.

⁵⁰⁷ Esta superposición de los personajes también se trata de un recurso que el autor emplea conscientemente: “Tanto en *El lado oeste del Golden Gate* como en *Justo en medio del paralelo 38* la denominación de los personajes va cambiando a medida que la acción los altera o nos desvela novedades sobre ellos” (152).

1.2. El malestar y la insatisfacción de una sociedad impersonalizada

Existen ciertos textos que denuncian la hipocresía, el fingimiento y la falsedad como características representativas de nuestra sociedad. Esta situación de absoluta incertidumbre y desconfianza que conduce hasta la incomunicación con *la otra persona*, desemboca en violencia. En nuestro teatro del siglo XX, pero sobre todo en el XXI, encontramos personajes que, ante la mentira como disfraz social, reaccionan con una violencia con la que pretenden saldar sus cuentas con el entorno que les margina por pretender averiguar la verdad.

En primer lugar, hablaré de dos textos en los que un grupo de personas acuden engañadas a un punto de reunión para realizar unas actividades que no esperan. La primera de las obras es la aclamada y aplaudida *El método Grönholm* (2004), de Jordi Galceran; a continuación, mencionaré *Destino desierto* (1996), de Ernesto Caballero, por tener algunos puntos en común con la primera.

En el texto del escritor catalán (estrenado en castellano, en 2004), tres hombres – Enrique, Fernando y Carlos– y una mujer –Mercedes– se enfrentan a una entrevista de trabajo para un puesto directivo en una gran empresa. Las cuatro personas se hallan encerradas en una habitación y habrán de ir superando las diferentes pruebas que les solicitan por escrito unos observadores invisibles.

El descubrimiento final de que solo hay un candidato real y tres personas entrevistando obliga a una lectura retrospectiva por parte del público, quien ha de reinterpretar y confrontar la realidad con los juicios que ha ido elaborando a lo largo de la obra. Carlos, Enrique y Mercedes han estado fingiendo ser candidatos al empleo, pero Fernando, el auténtico entrevistado, también lo ha hecho para ofrecer la imagen del típico ejecutivo que reclama el nuevo mercado laboral y ocultar, de este modo, su fracasada vida personal. Los cuatro, por tanto, han estado actuando, de ahí que el mecanismo metateatral del papel dentro del papel se revele como la clave estructural de la obra.

Tenemos, por tanto, cuatro personajes que actúan y que, además, adoptan otros papeles dentro de las sucesivas pruebas que realizan, cada una de las cuales va marcando la estructura de la obra.

En la primera de estas pruebas, los cuatro personajes han de encontrar a un supuesto falso postulante; en la segunda, habrán de decidir si despiden a Enrique porque su vida personal ha perjudicado su trabajo, en la tercera jugarán al avión que se va a

estrellar y decidirán quién ha de saltar y, por último, en la cuarta prueba, tienen que consensuar el despido de Carlos porque ha empezado a someterse a un tratamiento de cambio de sexo. Finalmente, tiene lugar la supuesta muerte de la madre de Carmen y, seguidamente, Enrique y los demás se descubren como entrevistadores.

La primera prueba aparece en forma de sobre que está en una especie de buzón que sale de la pared. Mercedes lee: “Uno de ustedes es un miembro de nuestro departamento de selección de personal [...]. Tienen diez minutos para averiguar quién entre ustedes no es un auténtico candidato”⁵⁰⁸. Es la primera evidencia del fingimiento y la farsa que pueblan esta obra: “Fernando: Hay alguien que está fingiendo” (15).

El objetivo de descubrir al farsante hace que los diálogos pasen a ser autorreferenciales sobre el propio acto de la interpretación que se equipara con la mentira: “Enrique: Y ahora podéis estar mintiendo los dos / [...]. / Si ella miente, tú también mentirás. / Fernando: Si ella ha mentido, es su problema. ¿Por qué tengo que mentir yo, si miente ella?” (21). A lo largo de estas líneas he señalado las numerosas ocasiones en las que actuar se define como mentir y, por tanto, las personas que desempeñan un papel son farsantes o impostores: “Enrique: Creo que es más rápido descartarnos que no intentar descubrir directamente quién es el impostor” (16).

La incertidumbre se instala entre los personajes consituyendo este momento inicial una *mise en abyme* en la que se prefigura la desconfianza que gobernará toda la obra y que contagiará tanto a los personanes como a la audiencia espectadora. La mentira inicial se suma a la otra mentira interpuesta –que uno de ellos es un impostor y que, además, puede tratarse incluso de otra mentira por parte de la empresa–. Este juego de realidad/ficción casi pirandelliano por la multiplicidad de niveles llega a anular la realidad misma:

Enrique: Quizá no, quizá no has dicho ninguna mentira, pero si él (*Fernando*) se ha dado cuenta de que él (*Carlos*) miente, creará que tú también has mentido y se añadirá a tu mentira aunque no sea mentira [...]. Si él no es lo que ha dicho que es, y vosotros sabéis que miente, me mentiréis a mí también para mantener la mentira (22).

El carácter de farsa que va a adquiriendo esta extraña entrevista de trabajo lo ponen de manifiesto las palabras autorreflexivas de Carlos, para quien está claro que esta proceso de selección se asemeja mucho a una representación teatral: “Entonces, ¿para qué sirve esta comedia?” (23). En este teatro participan ellos como actores y,

⁵⁰⁸ Jordi Galceran, *El método Grönholm*, Madrid: SGAE. Teatro autor, 2006, p. 14. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

como espectadores, las cámaras con las que supuestamente les observan los entrevistadores: “Enrique: Nos están valorando desde el exterior. Seguro que hay micrófonos y nos están oyendo. O incluso cámaras. / Carlos: ¿Cámaras?” (24).

La segunda prueba a la que han de someterse los cuatro candidatos tiene que ver con Enrique y su desastrosa vida personal. Igual que en la ocasión anterior, las instrucciones aparecen en forma de carta procedente del buzón de la pared. Enrique explica cómo sus problemas matrimoniales influyeron en su trabajo, por lo que cometió varios errores, de manera que esta situación supuestamente real se va a convertir en el punto de partida de la siguiente prueba: “Lo que me han pedido es que seáis vosotros quienes toméis esta decisión, que penséis como si fuerais mi empresa. Tenéis que decidir si continúo en el proyecto del extranjero, si me asignáis una nueva línea de trabajo o si, sencillamente, prescindís de mí, me despedís” (31). Ante la confusión entre realidad y ficción que se ha establecido con la prueba anterior, los postulantes preguntan: “Carlos: Pero, ¿es un caso teórico o real?” (31), a lo que Enrique responde: “¿Qué diferencia hay?” (31); es decir, la ficción ha suplantado a la realidad y esto sitúa a la persona receptora en una continua ambigüedad e incertidumbre.

El carácter de representación teatral sigue estando presente y Mercedes propone: “Juguemos” (31), dando comienzo al debate sobre el futuro de Enrique. Sin embargo, este descubre al final que la realidad de la prueba era conseguir que no fuera despedido, de manera que él fingió al principio cuando explicaba el procedimiento a sus compañeros: “Ha sido más sencillo de lo que pensaba. Tenía que conseguir que no me despidierais. La prueba era esa” (39). Enrique ha actuado para conseguir su objetivo de manera que el papel dentro del papel ha invalidado la supuesta situación real, la cual ha perdido su lugar predominante, razón por la cual, Carlos pregunta: “La historia esta, esto de tu mujer y la separación, ¿es verdad o no?” (39).

La tercera prueba también la lee Enrique y trata de un célebre juego popular: “Ustedes son los únicos ocupantes de un avión en llamas a punto de estrellarse. Un payaso, un torero, un obispo y un político. Sólo tienen un paracaídas. Tienen que defender delante de sus compañeros por qué su personaje es el que merece utilizar el paracaídas y salvarse” (43). En este caso, al papel que ya interpreta cada uno de los personajes —como hemos establecido antes, los tres entrevistadores y la falsa agresividad de Fernando— se le añade el papel que han de desempeñar para este juego: payaso, torero, obispo y político. Cada uno adopta esta función arquetípica y esgrime sus razones para evitar ser arrojados al vacío. La prueba, no obstante, es desmantelada

por Fernando, quien se apodera del único salvavidas prescindiendo del consenso necesario para disfrutar de ese privilegio. Fernando adopta el rol de un obispo que se dispone a oficiar una ceremonia:

Hermanos... Nos hemos reunido aquí... [...]. Nunca habría pensado, digo, que acabaría de obispo dentro de un avión en llamas [...]. Tal y como están las cosas en este avión, es necesario tomar decisiones drásticas. Yo, ahora, con mucha tranquilidad, con mucha calma, cogeré el paracaídas, me lo pondré y saltaré del avión, y si alguno de vosotros intenta impedírmelo, lo único que conseguirá es salir del avión antes que yo. Sin paracaídas, naturalmente (47-8).

En este caso, Fernando aporta una solución inesperada, no se acoge a la norma de la prueba en la que el personaje que se salva ha de ser elegido por acuerdo y marca ya una postura enfrentada al resto de supuestos postulantes.

La cuarta prueba es análoga a la relacionada con Enrique. Carlos desvela que ha empezado el proceso de cambio de sexo y los demás han de decidir si sigue siendo un candidato válido:

Carlos: Leo. ‘Carlos Bueno ha iniciado un tratamiento hormonal que debe culminar en una operación de cambio de sexo. Decidan si es el tipo de candidato adecuado para entrar en nuestra empresa. Si ustedes llegan a la conclusión de que su perfil no es el que se ajusta al cargo, Carlos Bueno tendrá que abandonar el proceso de selección’ (51).

Pero la duda, que ya está instalada en los postulantes, vuelve a surgir aquí, para subvertir la separación realidad/ficción:

Enrique: [...] Esto no hay quien se lo crea. Nos está engañando. Ahora lo veo. La prueba que tú tienes que hacer es conseguir que nos creamos que quieres hacerte la operación esta. Sólo nos has leído lo que has querido, y luego has vuelto a dejar el papel, y el buzón se ha cerrado. Lo que ponía era que nos tenías que hacer creer que te querías cambiar el sexo (59).

Tras esto, Carlos abandona y Enrique desvela que forma parte del personal de la empresa –“soy psicólogo del departamento de personal de Dekia” (69)–, de manera que quedan Mercedes y Fernando frente a frente.

La que pensamos será la prueba definitiva comienza envuelta en el clima de ambigüedad que se ha creado desde el principio de la obra y por el que es imposible dilucidar si ambos contrincantes son realmente candidatos o personal de la empresa. El reto está en conseguir algo del otro, pero este objetivo oculto es desconocido para el oponente: “Esteban: Cada uno de ustedes tiene un objetivo oculto. Tienen que conseguir cumplirlo. Quien lo consiga antes, se queda; el otro tendrá que abandonar” (71). El

objetivo de Fernando es hacer llorar a Mercedes y lo consigue fácilmente tras reprenderle por su actuación ante la reciente muerte de su madre, echándole en cara que ponga la ambición de un puesto de trabajo por encima de la familia. Vemos que Fernando se muestra como una persona sin escrúpulos, tal y como ha sido a lo largo de toda la entrevista en grupo, así que Mercedes le espeta: “Eres un hijo de puta” (82), verbalizando nuestra percepción negativa del personaje como consecuencia de su comportamiento con los demás a lo largo de la obra. Así, por ejemplo, a propósito de la situación personal de Esteban-candidato, cuando declara tener problemas personales que influyeron en su trabajo, Fernando opina de esta manera cuando conoce que la esposa de Esteban le abandonó: “Quizá se fue con otro o estaba harta de vivir con un tío tan insípido o se ligó a un negro...” (32). Esta conducta de Esteban le parece imperdonable, por ello se muestra implacable:

Este pamplinas la ha cagado hasta el fondo. Le puso los cuernos a su mujer y ella lo pilló. Esto ya indica que muy hábil no es. Nos ha desgraciado una inversión de cojones y encima le quieres dar unas vacaciones. ¿Qué somos nosotros, una empresa o Cáritas Diocesana? [...]. Para mí, ni oportunidades ni puñetas. O funcionas o no funcionas. La vida es así (34).

Fernando no acepta el fracaso, parece estar acostumbrado a sobrevivir, a que las fuertes exigencias del mercado laboral actual le hayan convertido en alguien sin escrúpulos: “Yo no he pasado ninguna crisis de ésas. Y si tengo un mal día en el trabajo ni se nota [...]. Quien no sabe hacer esto, no sirve” (35). Esta ausencia de escrúpulos llega a la falta de respeto cuando se muestra no estar de acuerdo con el supuesto cambio de sexo de Carlos (“La gente es la polla. Bueno, en tu caso no exactamente la polla. Es que tiene... No me extraña que estés buscando trabajo, porque en Rawental, que son del Opus hasta los huesos te echarán antes de que te puedas comprar las primeras braguitas”, 53); o cuando contesta de esta manera ante una provocación de Mercedes, sabiendo que acaba de fallecer su madre: “Eh, que yo no he matado a tu madre” (65).

Este carácter agresivo e irrespetuoso que parece el adecuado para un hombre de negocios es para Fernando una manifestación de su sinceridad, una cualidad, por tanto: “Si son realmente buenos, valorarán mi sinceridad” (44). Sin embargo, el final de la obliga a la audiencia a una lectura retrospectiva donde se descubrirá que esa sinceridad es realmente impostada, es decir, que Fernando, al igual que el resto, ha sido un actor más, ha estado jugando, interpretando un papel. El desvelamiento puede tomarse como un mecanismo metateatral por cuanto provoca en la audiencia la visión dislocada de la

que hablaba R. Hornby. Este reconocimiento se produce cuando Mercedes, tras abandonar la sala de entrevistas, aparentemente vencida por Fernando, decide entrar y contarle la verdad a su contrincante: “Señor Porta... Perdona. Soy Nieves Calderón, psicóloga del departamento de personal” (84). Esta decide devolver a Fernando toda la agresividad que ha recibido de él –ofendida de veras, quizá, por las palabras de este– y le explica que ha descubierto su jugada:

Mercedes: La agresividad, a veces, puede volverse contra uno. Sobre todo en su caso. ¿Sabe por qué? Porque era una agresividad impostada. Era una actitud externa. Una simulación. ¿Qué puede suceder con una persona como usted ante un conflicto laboral?

Esteban: Puede generar un conflicto de más gravedad (92).

Y aquí llegamos al punto que condensa la idea de la obra: “No buscamos un buen hombre que parezca un hijo de puta. Lo que necesitamos es un hijo de puta que parezca un buen hombre” (92). Estas líneas constituyen una *mise en abyme* por cuanto remiten al sentido general de la obra, resumen, condensan, como si de una imagen se tratara, la idea principal del texto y nos obliga a lanzar nuestra mirada crítica sobre el personaje que está profiriendo esas palabras. Realmente Mercedes está hablando de sí misma así como de Esteban y Carlos: “Lo que necesitamos es un hijo de puta que parezca un buen hombre”, eso es lo que son ellos, personas despreciables que aparentan honestidad y sinceridad, que es lo que han hecho durante toda la entrevista. Ahora descubrimos que su solidaridad, humanidad y empatía mostrada durante toda la entrevista han sido también un papel.

Este rol social genetiano que representamos en aras de conseguir la aceptación de nuestro entorno afectivo y laboral es el tema de *Destino desierto* (1996), de Ernesto Caballero. Seis personajes que representan a tipos sociales actuales, entre los que se encuentran una chica alternativa, otra progresista aburguesada, otra tradicional, dos ejecutivos agresivos y un hombre tímido de vida insignificante, acuden a la entrega de un premio consistente en un viaje. Mientras esperan, especulan sobre el destino que desearían dejando traslucir en estas conversaciones sus deseos y frustraciones. De repente, uno de ellos, el enigmático Esteban se descubre como el organizador del evento que, en realidad, ha sido una excusa para reunir allí a todas esas personas que le tienen a él como nexo de unión. En realidad, Esteban les ha convocado para saldar viejas deudas con cada uno de ellos – Marta, Eloy, Laura, Andrés, Gloria y Walkiria– cuya verdadera

cara va a dejar al descubierto en el espectáculo de títeres que se dispone a ofrecerles, titulado *Encadenamiento o Destino desierto*:

Esteban: Y allí todos los premiados
allí se encontraron todos
con alguien
que les contó
este cuento
titulado
como digo
“Encadenamiento”, o si les gusta, “Destino Desierto”⁵⁰⁹.

Este espectáculo de marionetas constituye el teatro dentro teatro que enfrentará a los seis personajes víctimas del engaño de Esteban con la auténtica versión de sí mismos que no quieren aceptar. De este modo, se podría afirmar que la obra inserta abisma el sentido último de la obra que es dismantelar seis tipos sociales actuales para denunciar que sus personalidades no son más que poses impuestas por las modas

La catarsis que produce la identificación de la figura teatral con la marioneta del espectáculo inserto es el verdadero regalo de Esteban: el viaje al desierto, al despojamiento, a la autenticidad, a la sorpresa, a la confrontación con uno mismo.

La finalidad de la equiparación personaje-muñeco es provocar en estos espectadores internos una visión dislocada que les haga contemplarse de manera crítica y tomar conciencia del rol social que se ven obligados a adoptar. Esta continuidad realidad-ficción/personaje-muñeco se origina porque las marionetas de la obra engastada se refieren a los personajes de la obra marco, produciéndose así un trasvase de figuras entre niveles de ficción. De este modo, los personajes teatrales son a las personas reales, lo mismo que las marionetas son a los personajes teatrales.

Casi marionetas son los personajes de *Dios en la Niebla* (2013), de Natalia González de la Llana, quienes parecen no disponer de su libre albedrío, ya que están acompañados en todo momento por un ángel y un demonio que les guían en sus acciones⁵¹⁰.

Augusto, el protagonista de esta obra de indudable raíz unamuniana, se siente, al igual que su predecesor ficticio, obsesionado por la intrascendencia de la vida terrenal

⁵⁰⁹ Ernesto Caballero, *Destino desierto* <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/caballero/autor/caballero.htm>> [Consultada: 20 de diciembre de 2005].

⁵¹⁰ Natalia González de la Llana (1975) es licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y doctora con la tesis *Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray: tres mitos de transgresión* (2009). Actualmente es profesora en la Universidad de Aquisgrán (Alemania). Además esta obra teatral, es autora de artículos académicos en revistas especializadas.

del ser humano. Augusto es un profesor universitario que se encuentra sumido en una depresión a causa del reciente fallecimiento de su esposa. Un ángel y el demonio invisibles a los ojos de los personajes acompañarán al protagonista durante la acción dramática proporcionándole al protagonista la oportunidad de recobrar la ilusión por vivir. Augusto se enamora de una chica pero más tarde esta le abandona y la depresión que le sobreviene acaba en suicidio. Después Augusto ha de ser juzgado en el ya conocido juicio final, que determinará si ha de ser castigado y llevado a infierno, o perdonado, y destinado al cielo.

El elemento metateatral que vertebra esta obra son los personajes-espectro que habitan otro nivel de ficción simultáneo al de los personajes que están en el escenario produciendo, así, una superposición de planos.

Estos personajes-fantasma contemplan la acción desde un punto de vista crítico y marginal lo que les permite parodiar diversas creencias que conforman nuestra tradicional cultura cristiana, como la naturaleza del libre albedrío o la cuestión del abandono de Dios, así como otros asuntos que afectan a nuestra realidad contemporánea: “La mediocridad campa a sus anchas por doquier y cualquier distinción intelectual es envidiada y reprimida”⁵¹¹.

La presencia de estos dos personajes arquetípicos recuerda a la de los demonios protagonistas de algunas obras auriseculares quienes guiaban la acción con su continua presencia en el escenario, a pesar de permanecer invisibles al resto de los personajes (*vid.* “Primera parte” de este trabajo).

1.3. La violencia: pederastia, torturas, xenofobia y violencia de género

El descontento y el malestar social conducen a la violencia en sus diferentes manifestaciones: abusos, torturas, terrorismo y xenofobia, asuntos que encuentran varias representaciones en el metateatro español del XX y el XXI.

En cuanto al tema de la pederastia y los abusos a niños y niñas, hablaré de *Hamelin* (2005), de Juan Mayorga y del monólogo *La niña tumbada* (2005), de Antonia Bueno. En lo que se refiere a las torturas y a otro tipo de violencia y abusos relacionados con la represión política y social, trataré de *La doble historia del doctor Valmy* (1976), de Buero Vallejo, de *Ello dispara*, de Fermín Cabal y, con un planteamiento pirandelliano más reciente, *Dentro de la tierra* (2007), de Paco Bezerra.

⁵¹¹ Natalia González de la Llana, *Dios en la niebla*, Ciudad Real: 2013, p. 17.

Otro tipo de violencia es la ejercida sobre las personas por razón de su origen, la xenofobia, de cuyo tema tenemos muestras en *Cachorros de negro mirar*, de Paloma Pedrero, *La falsa muerte de Jaro el Negro* (1997), de Fernando Martín Iniesta y *El señor ye ama los dragones* (2014), de Paco Bezerra.

Junto a la violencia que se ejerce a causa del origen, el metateatro español también se hace eco de la violencia infringida a las mujeres por razón de su sexo, la violencia de género, ejemplo de lo cual es *¡Arriba la Paqui!* (2007), de Carmen Resino.

Hamelin (2005), la obra del galardonado Juan Mayorga, se ocupa de un tema sobre el que actualmente existe una gran concienciación social: la pederastia. No obstante, Mayorga evita caer en lo melodramático, sensacionalista y escabroso mediante la utilización del lenguaje policial y periodístico y de ciertas técnicas de distanciamiento. El asunto de los abusos a menores, de este modo, acaba convirtiéndose en una acusación, en un “proceso a la sociedad”, ya que este crimen, como explica Jerónimo López Mozo⁵¹², es “el eslabón último de otros delitos” y de otras faltas de responsabilidad por parte de los adultos que han de cuidar de la infancia⁵¹³.

Es decir, no solo se denuncian estas relaciones ilícitas sino también “la falta de ética, el poder del dinero, la necesidad de supervivencia y la incultura” (López Mozo, “Cuento repugnante...”). El entorno adulto que rodea al menor víctima de los abusos se muestra incapaz de gestionar el problema, tanto el padre y la madre como el juez –quien tampoco sabe solucionar los problemas con su hijo, Jaime, expulsado del colegio por agredir a otros compañeros e incluso a su propia madre– y la psicóloga, así como “el papel de la prensa, entre morboso y sensacionalista” (López Mozo, “Cuento repugnante...”).

La metáfora que interpreta esta situación paradójica, esencia de nuestro mundo contemporáneo, es el cuento de Hamelin, de sobra conocido por el público, pero al que Mayorga le da un nuevo significado: “Todos los habitantes de Hamelin comparten la culpa y, cuando quieren corregirse, es demasiado tarde; los inocentes nunca vuelven”⁵¹⁴.

⁵¹² Jerónimo López Mozo, “Hamelin; cuento repugnante para adultos”, en *Madrid Teatro* <<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro118.htm>> [Consultado: 16 de julio de 2014].

⁵¹³ “Habla sobre un niño y su ciudad, sobre el ruido que le rodea y el silencio con que nos mira, sobre cómo construimos la sociedad, sobre cómo educamos a nuestros hijos, sobre cómo prejuizamos. Sobre qué les hemos arrebatado a esos niños”, Andrés Lima en José Ramón Díaz Sande, “*Hamelin*. Entrevista”, *Madrid Teatro* <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista052.htm>> [Consultado: 21 de julio de 2014].

⁵¹⁴ Juan Mayorga, “Érase una vez una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa”, en *Hamelin*, Ciudad Real: Ñaque, 2005.

Para Mayorga, esa otra versión del cuento representa a la perfección nuestra manera de ser contemporánea, basada en las trampas del lenguaje, la hipocresía y la manipulación:

La versión áspera del cuento es más verosímil y se parece más al mundo en que vivimos. En nuestro mundo, los niños son los primeros que pagan. Pagan los vicios de los mayores, la violencia de los mayores, la mala política de los mayores, las mentiras de los mayores. En este sentido, el Hamelin que no sabe proteger a sus niños es como muchas ciudades de nuestro mundo (Mayorga, “Érase”, 2005).

Las ocasionales referencias a este cuento dentro del texto constituyen una *mise en abyme* que compendia la idea general de una sociedad corrupta que maltrata a sus menores. Al inicio de la obra, el juez Montero se acuerda de este cuento que oía por boca de su padre: “Montero: Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelin. Pero una mañana, al despertarse, las gentes de Hamelin descubrieron que la ciudad se había llenado de ratas”⁵¹⁵. Esta alusión a la infancia del juez protagonista nos remite inmediatamente al horrible caso de pederastia que Montero acaba de descubrir, cuyos criminales bien pueden ser considerados ratas. Más adelante, Montero le refiere el cuento a Raquel; comienza con las mismas palabras y añade: “Desesperados porque las ratas ya estaban dentro de las casas se miraban unos a otros sin saber qué hacer” (40). El Acotador nos informa de que “le cuenta el cuento hasta el final” (41), así que vamos adivinando que para Montero esta historia de la protección de los menores tiene un significado especial, quizá por su incapacidad para cuidar de su propio hijo, Jaime.

La alusión al relato popular vuelve a aparecer cuando Josemari, en la Escuela Hogar donde ha sido recluido, comienza a dibujar ratas como una proyección de su estado anímico: “Josemari da la vuelta a la carta y dibuja. ¿Un caballo o una rata? Parece una rata. Luego otra y otra, un millón de ratas” (67). Esta referencia nos vuelve a recordar el significado subvertido del cuento en el que los adultos son incapaces de proteger a sus menores, quienes acaban sintiéndose tan humillados como las ratas.

El cuento infantil cierra la obra; de hecho, el Acotador, inmiscuyéndose en las funciones del director de escena, sugiere acompañar el momento final con la música del propio flautista, pero ¿alguien sabe cuál es?: “Quizá deberíamos subrayar el momento con música. De flauta por supuesto. Pero, ¿qué música es la del flautista? ¿La ha oído alguien?” (79). En esta ocasión, Montero, con la cabeza de Josemari apoyada en su pecho, recita el cuento por tercera vez, con las mismas palabras que en las otras

⁵¹⁵ Juan Mayorga, *Hamelin*, Ciudad Real: Ñaque, 2005, p. 15. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

ocasiones, pero añadiendo una línea más: “Entonces llegó a Hamelin un hombre de cuya flauta salía una hermosa música” (80). Este momento configura una abismación del sentido de la obra, ya que el flautista puede identificarse con Montero, que parece estar satisfecho con su actuación aunque haya arruinado la vida de Josemari.

El recurso de la *mise en abyme* es uno de los numerosos mecanismos metateatrales que caracterizan esta obra y que son empleados con la intención de hacer llegar al público de manera más eficaz la idea de una sociedad corrompida. El procedimiento autorreflexivo más destacable es la utilización del personaje del Acotador como auténtico protagonista de la obra. Esta figura a medio camino entre la narrativa y el teatro nos descubre las tripas de la representación teatral dejando al descubierto la dualidad del texto teatral, compuesto por el diálogo y las acotaciones.

Mayorga quiere hacer del teatro un artefacto evocador capaz de crear, tan solo con palabras, un mundo imaginario y autónomo que necesita de la connivencia del público para adquirir vida propia. Este poder creador de la palabra y la convocatoria a la reflexión por parte del público son las dos premisas de las que parte Mayorga:

Sólo con palabras, y con la complicidad de sus espectadores, Sófocles, Shakespeare o Calderón podían convertir el pequeño escenario en una ciudad invadida por la peste, un mar tempestuoso o un castillo polaco. Usaban las palabras como aquellos cuentacuentos capaces de crear en el aire un zapato de cristal o un bosque. Como las usan los niños, que, sólo nombrándolo, pueden traer aquí y ahora cualquier lugar y cualquier tiempo (Mayorga, “Érase”, 2005)⁵¹⁶.

La forma más eficaz de convocar la imaginación del público es a través de los mecanismos autorreflexivos⁵¹⁷. La metateatralidad, por tanto, funcionará aquí como nexo entre el escenario y la sala a través de la figura del Acotador. Además, este personaje interpuesto sirve para ocultar el aspecto más sensacionalista de un tema como la pederastia para pasar a tratar el tema de la víctima y su instrumentalización por parte de la sociedad. Este aspecto autorreflexivo también ha sido señalado por Jerónimo López Mozo: “Estamos ante un ejercicio metateatral en el que se produce un distanciamiento conveniente” (López Mozo, “Hamelin”).

⁵¹⁶ Este es el propósito que gobierna gran parte de la obra de Mayorga, ya que hemos podido comprobar que en *Himmelweg*, de la que traté anteriormente, también partía de la idea de explotar todo el poder evocador de las palabras.

⁵¹⁷ “El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador. Si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo” (Mayorga, “Érase”, 2005).

Centrémonos en la figura del Acotador, que no se limita a leer las acotaciones o indicar silencios o los gestos de los personajes, sino que se torna el verdadero protagonista de la obra cuando nos aclara los pensamientos de los personajes o apela a nuestra participación como audiencia en la creación del sentido de la obra.

Encontramos cinco funciones fundamentales de esta figura que van desde la más sencilla –lector de las acotaciones⁵¹⁸– hasta aquella en la que influye en nuestra forma de percibir la obra. En primer lugar, el Acotador anuncia el inicio de cada cuadro (“Se alza el telón. ‘Hamelin’, cuadro uno”, 10), indica las pausas o silencios (“Silencio”, 10) y nos refiere los movimientos de los personajes (“Abre la caja. Los periodistas vacilan. Uno de ellos, por fin, se adelanta. La caja contiene diapositivas divididas en cinco grupos. El periodista toma una diapositiva, la mira al trasluz”, 14). La voz del acotador se interpone entre los parlamentos de los personajes creando la distancia necesaria que persigue el autor para que la masa espectadora inicie su proceso de reflexión.

La segunda función del Acotador se podría denominar *narrativa*, ya que trata de comunicarnos hechos que ocurren fuera del escenario o acelerar el tiempo de la historia. Así, por ejemplo, este narrador nos cuenta el periplo del juez Montero hacia su casa, itinerario que tenemos que imaginar como personas espectadoras: “‘Hamelin’, cuadro cuarto. Pasadas las once de la noche, Montero sale del juzgado. Va a tomar un taxi, pero cambia de idea, decide que le conviene caminar. Lo hace bordeando lugares que ve cada día desde su despacho: el estadio, el museo de arte contemporáneo” (25). En otra ocasión, el acotador-narrador nos vuelve a referir el camino del juez en su investigación, difícilmente reproducible en un espacio teatral: “Esa noche, Montero vuelve a los lugares que ya conoció en el registro. La piscina, el coche del garaje, la habitación de Rivas, todo le parece ahora más pequeño y más pobre” (36). El acotador nos refiere hechos externos al aquí y ahora teatral y que no conoceríamos de no ser por sus palabras: “Mientras tanto, los mismos policías que han llevado a Josemari al hospital lo traen de vuelta al barrio” (36). Por otro lado, acelera el tiempo de la historia cuando, en una misma escena, nos cuenta de forma sucesiva las tres visitas de la psicóloga Raquel al niño Josemari y cómo este va evolucionando. El acotador resume el tiempo: “Una hora después están en la Escuela Hogar” (54); a continuación, se presentan Montero y Raquel a Josemari y, seguidamente, nos refiere el comportamiento del niño en las

⁵¹⁸ “El propio Lima [Andrés Lima, director del montaje en 2005] hace las veces de narrador o lector de las acotaciones del texto, describiendo los lugares en los que se sitúa la acción” (López Mozo, “Hamelin”).

sucesivas visitas: “Acotador: Josemari no la mira. En la segunda visita, Raquel le trae una caja de pinturas [...]. En la tercera visita, Raquel le pregunta qué tarta quiere para su cumpleaños. En la cuarta visita le pregunta por sus padres” (55).

En algunas de estas citas se puede observar que el Acotador incluso nos transmite los pensamientos de los personajes como de si de un narrador omnisciente se tratara. Esta sería la cuarta función, de la que existen ejemplos, como cuando nos informa de que Montero “cambia de idea” (25) y en lugar de coger un taxi para volver a casa decide caminar. Un poco más adelante, el Acotador utilizando de alguna manera la técnica del estilo indirecto libre nos revela la opinión de Montero acerca del tratamiento, por parte de la prensa, del caso de pederastia: “Montero está leyendo el dossier de prensa [...]. Le decepciona el modo en que los periodistas están tratando el caso. ‘Red’; ‘iceberg’. ¿Nadie les enseñó la diferencia entre periodismo y literatura?” (26). Un ejemplo claro de esta función de narrador omnisciente es el momento en que Jaime, el hijo del juez, espera, sentado en su cama, a que su padre acuda a hablar con él mientras escucha la conversación del matrimonio. El Acotador nos transmite lo que está percibiendo ese personaje silente y casi invisible que tan solo escucha a sus padres hablar, sentado en la oscuridad de su cuarto:

Jaime los oye alejarse por el pasillo. Está sentado sobre la cama. Ha estado escuchando: “Lo han expulsado. Cuando fui a recogerlo, estaba en el despacho del director. Esta tarde, en el patio, provocó una gran pelea [...]. ¿Qué dice él? ¿Por qué no se lo preguntas tú? No voy a despertarlo. Mañana hablaré con él” (54).

No obstante, la función más sobresaliente de este Acotador –la quinta– es la de director escénico o *metteur en scène*. A través de esta función de personaje-dramaturgo, el Acotador alude directamente al espectador, le advierte de la peculiaridad de esta obra sin escenografía en la que el personaje del niño es interpretado por un adulto y apela a su imaginación para completar el significado del espectáculo⁵¹⁹.

Esta primera alusión al espectador se produce en una intervención del Acotador del tipo lector de las acotaciones, donde nos refiere los actos de los personajes y cómo hemos de interpretarlos: “Paco mira las cosas como si estuviera en un museo. Feli todavía parece intimidada. Nunca ha estado en un sitio así” (28). En este momento, el

⁵¹⁹ “Tiene su lenguaje propio que consiste en cooperar con la imaginación del espectador. Lo que hace es proponer un pacto con el espectador, pidiéndole que colabore con él. Le pide mucho porque éste puede darle mucho. Termina por hacer del espectador su cómplice”, palabras de Mayorga recogidas por José Ramón Díaz Sande, “*Hamelin*. Entrevista”, *Madrid Teatro* <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista052.htm>> [Consultado: 21 de julio de 2014].

Acotador rompe la cuarta pared y se dirige a la audiencia haciéndola participe del juego teatral: “Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación. ‘Hamelin’ es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador” (28).

No se trata de una invitación sino de la necesidad de que el público se implique en la acción con su capacidad crítica. Esta participación vuelve a ser requerida cuando aparece el personaje de Josemari interpretado como un adulto. El Acotador deja en evidencia esta convención teatral y establece la necesidad de este pacto con el público:

“Hamelin”, cuadro siete. Escena del niño. En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada “Hamelin” el papel de Josemari es representado por un adulto. Un actor adulto que no intenta hacer de niño” (30).

El pacto con la audiencia se vuelve a establecer a la hora de poner en evidencia la naturaleza artificiosa del tiempo en el teatro. Montero encuentra la tarjeta que le había dado Raquel encima de la mesa. El Acotador nos revela que, evidentemente, la tarjeta la acaban de colocar ahí para la escena, pero requiere que pensemos que lleva más tiempo en esa posición y que entendamos la intención de Montero de llamar a la psicóloga:

“Hamelin”, nueve. Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil. No basta decir: “Han transcurrido diez días”. O decir: “La tarjeta lleva una hora sobre la mesa”. En teatro, el tiempo sólo puede crearlo el espectador. Si el espectador quiere, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa, junto al teléfono (37).

Finalmente, el Acotador, como personaje-dramaturgo, aporta el sentido al texto en el extracto que comentaré a continuación y que bien puede funcionar como *mise en abyme*. En esta acotación final se habla explícitamente de la manipulación del lenguaje y el falseamiento de la realidad por parte de los medios de comunicación y la llamada sociedad del bienestar:

“Proyecto”. Está hablando de un niño de diez años. “Proyecto”. La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras. “Escuela Hogar”. “Dirección General de Protección de la Infancia”. “Derechos Humanos”. Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje (57).

Hamelin es una obra sobre cómo el lenguaje puede manipular y falsear la realidad. De este modo, un texto duro sobre un tema tan delicado como la pederastia se convierte en una llamada de atención sobre la forma en la que tratamos estos graves problemas y la perversión con la que se utiliza el lenguaje –recordemos que el

Comandante nazi de *Himmelweg* utilizaba el arte, el teatro, para ocultar la terrible realidad—.

A propósito del tema de los abusos a menores, quisiera mencionar el monólogo *La niña tumbada* (2005), de Antonia Bueno, donde nos habla el fantasma de una niña que se ha suicidado con matarratas para evitar el calvario de ser abusada.

El escenario del teatro se convierte, de nuevo y como hemos visto a lo largo de estas páginas, en el sitio privilegiado donde un fantasma puede volver a la vida para lanzarnos la responsabilidad de su muerte. La niña muerta se despierta en ese escenario y como una maestra de ceremonias pide que le den luz: “¡Que alguien encienda una luz! (Se ilumina un círculo entornado)”⁵²⁰. La niña empieza su monólogo a lo largo del cual asistimos al autorreconocimiento progresivo de la auténtica naturaleza del personaje quien, al final de la pieza, asume que se ha suicidado: “Ahora sé qué tomé. Ahora sé dónde estoy [...]. En la etiqueta dice MA-TA-RRRA-TAS... Mamá se fue a la ciudad y me dejó sola... ‘Ellos’ llegaron con su olor a vino y a tabaco [...]. Se reían a carcajadas con sus grandes dientes amarillos, mientras me tocaban el pelo... la cara... las piernas...” (2).

Esta experiencia brutal es comunicada de forma más directa a través del recurso metateatral de la ficcionalización del público. En este caso, la niña intuye a la masa espectadora, aunque no puede verlos porque se encuentra en otro nivel de realidad: “Parece que hay alguien... Sí, oigo respiraciones... Pero no veo a nadie” (1).

De la misma manera que señalé para Juan Mayorga, la pretensión de Antonia Bueno es activar la implicación y la capacidad crítica del público por lo que declara incorporar el mecanismo de interpelación al público en sus monólogos para que el mensaje llegue más efectivamente:

La reflexión en voz alta y sin interlocutor [...] se abre en casi todas mis obras unipersonales a una conexión con el público, ya que el personaje, rompiendo la cuarta pared, introduce a los espectadores en su nivel de ficción. Considero que de este modo se alcanza una mayor contundencia en la comunicación⁵²¹.

Aunque no existe una apelación directa al público, Buero Vallejo consigue la implicación directa de este con la estructura de marcos con la que reviste la dramática

⁵²⁰ Antonia Bueno, *La niña tumbada*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 1. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nina-tumbada--0/>> [Consultado: 5 de septiembre de 2014].

⁵²¹ Francisco Garzón Céspedes, “Antonia Bueno. El monólogo despoja al hecho escénico de adornos y oropeles”, en *Bel la Bella*, México: Comoartes, 2013, p. 19 <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/antonia-bueno-publica-su-monologo-bel-la-bella/>> [Consultado: 1 de septiembre de 2014].

historia de David Barnes en *La doble historia del doctor Valmy*⁵²². El tema, como estamos viendo en este epígrafe, va referido a las torturas, un tipo de violencia ejercida como modo de represión política.

La doble historia del doctor Valmy, aunque escrita en 1964, fue prohibida por la censura, por lo que no se estrenó en España hasta 1976 (en 1968, en Inglaterra). Mariano de Paco recoge las numerosas críticas entusiastas al estreno de la obra: “Las críticas aparecidas en las revistas valoran muy positivamente obra y montaje” (*Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2013, 2).

La obra analiza la tortura como instrumento de actuación policial aludiendo a los regímenes dictatoriales que se vivieron en España y en otros países de Europa e Hispanoamérica a mediados del siglo XX⁵²³. Buero se centra en la figura del torturador y en los efectos perniciosos que esta práctica produce⁵²⁴. Cuando el policía, Daniel Barnes, reconoce que su problema de impotencia sexual es un reflejo del daño que

⁵²² Buero Vallejo supuso la renovación del teatro español de la segunda mitad del siglo XX porque rompió con la comedia burguesa que imperaba en los escenarios. Su intención fue “dar testimonio de los problemas del hombre en el mundo que le ha tocado vivir, junto con la preocupación por realizarlo desde una investigación estética” (De Paco, 2013, 3).

Autor prolífico y de gran repercusión en los escenarios, el estreno de *Historia de una escalera* (1949) es un hito en los escenarios en los españoles porque supone “el emblema del nuevo teatro español” (Oliva, 2002, 184). A continuación, *En la ardiente oscuridad* (1950), *La tejedora de sueños* (1952), obras “siempre esperadas con enorme expectación” (184). Con *Un soñador para un pueblo* (1958) sucede la primera gran ruptura formal y comienza a usar la historia como metáfora, del mismo modo que en *Las meninas* (1960) o *El concierto de San Ovidio* (1962).

En 1960 protagonizará, junto con Alfonso Sastre –los dos maestros de la llamada generación realista– la polémica del posibilismo/imposibilismo. Después llegará *El tragaluz* (1967) donde “Buero sitúa a la tragedia española en uno de sus puntos más elevados” (Oliva, 2002, 186). En *La llegada de los dioses* (1971) cobra protagonismo el perspectivismo; en *La fundación* (1974), el “efecto de inmersión” adquiere mayor importancia, y extrema su utilización en *La detonación* (1971).

“Uno de sus más complejos dramas” es *Diálogo secreto* (1984), donde se habla de la integridad del artista. La complejidad perspectivista se afianza en *Música cercana* (1989).

Algunos de sus últimos textos fueron *Las trampas del azar* (1994) y *Misión al pueblo desierto* (1996). Después de su fallecimiento se han repuesto “*Madrugada* (2000) [...], *En la ardiente oscuridad* junto a un breve texto dramático inédito: *Monólogo para su hijo Enrique* (2007), dirigidos por Mariano de Paco Serrano; *Irene, o el tesoro* (2010) [...], su versión de *Madre Coraje y sus hijos* (2010) [...] y *El sueño de la razón* (2012), con dirección de Francisco Maciá” (De Paco, 2013, nota 4).

⁵²³ “*La doble historia del doctor Valmy*, relato escénico, según la definición del autor, expone el caso de un policía torturador que, al castrar a un detenido, se autocastiga, a su pesar, cayendo en la impotencia sexual, y, al mismo tiempo, el proceso psicológico de su mujer, que pasa de la feliz ignorancia del verdadero trabajo de su marido y la cándida ingenuidad al lúcido horror que da el conocimiento” (Álvarez, en “Introducción” a Antonio Buero Vallejo, *La doble historia del doctor Valmy* (con Mito), 1996, 29).

⁵²⁴ “El tema de la tortura estaba ya presente en *La llegada de los Dioses* y en *La fundación* pero aquí Buero lo aborda desde la conciencia del torturador y del sentido de la responsabilidad colectiva frente a la tortura a partir de la memoria de un médico que ha conocido las historias de los torturadores” (Ragué-Arias, 1996, 25).

infringe en su víctima, quiere dejar el cuerpo de policía, pero se lo impiden. Por su parte, su esposa, Mary Barnes, no puede reponerse al terrible descubrimiento y acaba matando de un disparo a su marido.

Pero para evitar caer en el sensacionalismo o en el teatro propagandístico o documental, Buero recurre a estrategias que pueden considerarse metateatrales como la ficción inserta o el juego con los niveles de ficción. En cuanto al primero de los recursos, puede considerarse como tal, e incluso como teatro dentro del teatro, la pesadilla que Mary le refiere a Valmy y que es dramatizada por los personajes mientras ella la está contando: “Mary: Déjeme recordar... Sí; yo estaba en casa, sentada en un sillón... (*Una luz extraña ilumina la habitación. El doctor se retira discretamente a la penumbra [...]*). Mi suegra entró con el niño. Pero ya no era un niño... (*Por la izquierda entra La Abuela empujando la cuna [...]*)” (113). Se trata de una pesadilla en la que Mary, obsesionada al descubrir las torturas que infringe su marido, sueña que este va a maltratar a su hijo —que, sin embargo, en esta visión, es una niña—.

En cuanto al juego con los narradores y los niveles de ficción, Buero decide rodear la historia de tres marcos sucesivos que alejan la anécdota del espectador promoviendo un acercamiento crítico⁵²⁵. Como estableció Francisco Ruiz Ramón, la obra se organiza en torno a tres narradores: el doctor Valmy, los personajes y el matrimonio en traje.

La doble historia del doctor Valmy adopta la forma de un relato escénico (así la define su autor), cuyo narrador es el doctor Valmy, quien dicta la historia a su secretaria, historia en donde se entrecruzan tres puntos de vista: el doctor, que ordena, selecciona y comenta la historia, en su doble función de personaje-narrador y personaje-coro; el de los personajes de la historia escenificada, que la actualizan ante el espectador; y el del señor de smoking y la señora en traje de noche, quienes en dos momentos tácticos del drama ponen en cuestión, rechazándola, la veracidad de la historia” (Ruiz Ramón, 2001, 374).

Para este trabajo, me interesa resaltar el sesgo metateatral que adquieren estos tres elementos por cuanto son introductores de tres niveles de ficción que, como acabo de señalar, alejan la anécdota de la identificación emocional del público.

En primer lugar, la historia aparece enmarcada por el nivel en el que se encuentran el señor con esmoquin y la señora con traje de noche, quienes, al inicio de la obra, se dirigen al público para avisarles de que no deben creer lo que van a presenciar:

⁵²⁵ “Este triple punto de vista narrativo permite al dramaturgo esquivar dos procedimientos de propuesta dramática contra los que siempre, desde el comienzo de su carrera, se ha mantenido en guardia: el del teatro didáctico y el del teatro documental” (Ruiz Ramón, 2001, 374).

“Señora: Conocemos la historia que les van a contar [...]. Es falsa”⁵²⁶. Del mismo modo que la esposa y la madre de Barnes, este matrimonio en traje de noche prefiere vivir en el desconocimiento e ignorar la realidad de las torturas que su vecino ejecutaba: “Señor: Permanezcan, pues, tranquilos, ya que la historia, probablemente falsa, nos llega además de otras tierras y no nos atañe” (54). Se trata de un distanciamiento irónico, ya que afirman que el caso es falso pero, a continuación, que *probablemente* lo sea, aunque, en cualquier caso, ha ocurrido lejos de nuestras fronteras. Sus contradictorias afirmaciones ridiculizan la ignorancia consciente de algunas personas no interesadas por lo que ocurre a su alrededor: “La aparición [...] de un matrimonio burgués que nos alerta sobre la falsedad de lo que nos van a contar [...], caricaturizan la posible posición de quien finja creer que lo que se narra no va con ellos” (Álvarez, Introducción, 1996, 28).

Este matrimonio da paso a la acción y sirve de enlace con el siguiente nivel de ficción donde se encuentra el doctor Valmy dictando a su secretaria un libro de casos clínicos. Cuando nosotros ingresamos a la acción, Valmy va por el segundo caso, el de Daniel Barnes; en el primero ha contado la historia de este matrimonio sobre el que nos enteramos que está ingresado en un manicomio a causa de su incredulidad o de su incapacidad para reconocer la verdad.

El doctor Valmy constituye el segundo marco, la segunda puerta de entrada al relato de Barnes. El doctor relata a su secretaria su experiencia con el torturador cuando este acudió a pedirle ayuda, pero Valmy no solo se limita a dictar sino que traspasa las fronteras de su marco de ficción, convirtiéndose así en narrador-generador de la acción y personaje, alternativamente. Este trasvase entre niveles de ficción que bien pudiera considerarse metateatral se aprecia, por ejemplo, en la escena en que Valmy está contando que conoció a Daniel a través de su esposa: “De tarde en tarde ella y yo nos encontrábamos por la calle o al cruzar el parque cercano” (56). En este momento, las palabras del narrador generan la acción y “*entra por la derecha Mary Barnes, que cruza sonriente, y se detiene ante el doctor*” (56), momento en que Valmy se convierte en personaje y mantiene una conversación con Mary: “Mary: ¡Buenos días doctor! / Doctor: Buenos días, señora” (56). Cuando termina esta escena y Mary sale, Valmy vuelve a su papel de narrador: “Doctor: Buenos días, señora. (*Mary Barnes sale por la izquierda bajo la mirada del Doctor*). Afectuosa, pero distante. Nunca telefoneó” (57).

⁵²⁶ Antonio Buero Vallejo, *La doble historia del doctor Valmy* (con Mito), intr. Carlos Álvarez, Madrid: Espasa Calpe, 1996, p. 53.

Cuando Barnes termina de contarnos los antecedentes, él y su secretaria salen y dan paso a las escenas en casa de los Barnes.

Otra escena en la que Valmy pasa de narrador a personaje es cuando Daniel acude a su consulta la primera vez: “Daniel: ¿Qué le debo? / Doctor: Nada. Buenas tardes. (*Daniel sale. La secretaria reaparece discretamente*). Reconozco que no fui prudente” (80).

Pero Valmy no solo narra e interpreta su propia historia sino que hace de intermediario con la audiencia espectadora procurando guiar su interpretación⁵²⁷: “Premeditadamente me abstengo de comentar qué lucha política, qué actos de sedición fueron aquellos. El lector que lo ignore queda en libertad de imaginar que la razón estaba de parte de los sediciosos, y también de suponer lo contrario” (80). La alusión explícita al lector de su libro, esto es, al espectador actual de la obra sirve para actualizar el drama: “Doctor: Tras la puerta del cuartito sonarían gritos durante toda la noche; y quizá en este momento, lector, algún otro desdichado grita ahí dentro” (92). La alusión al receptor es constante: “Pero a esta altura del relato, me pregunto si alguno de los que me lean no ignorará la primera historia [...]. Debo por ello recordar que la presente historia no es totalmente inteligible, en mi opinión, sin relacionarla con la anterior” (120). El narrador actúa, de este modo, comentando la acción, guiando nuestra interpretación de los hechos que refiere. En palabras de Ruiz Ramón, Valmy desempeñaría el papel de personaje-coro enlazando la sala con el escenario:

Doctor: ¡Si se pudiera detener el tiempo! Lo necesario para reflexionar, para no arrepentirnos después de nuestro arrebato. En el seno de una pareja humana, la mentira es un gusano que pudre los lazos que la unen. Pero quizá, cuando ha roído demasiado, es ya peor descubrir la verdad (98).

Pero el momento decisivo de esta intervención por parte del autor es hacia el final de la obra cuando el narrador paraliza la historia justo antes de que Mary dispare a su esposo. Valmy altera el transcurso del relato para introducir su opinión acerca del comportamiento de los personajes: “Doctor: Si se pudiese detener el tiempo... Pensar,

⁵²⁷ Sin embargo, Valmy es un narrador poco fiable ya que, en una ocasión afirma que él no es exactamente psiquiatra sino que le gusta ayudar a la gente. En otras ocasiones, duda acerca de la veracidad de las escenas que nos está contando: “Así, poco más o menos, debió de ser la entrevista. No me la contó ella; lo supe, como otros detalles de la historia, más tarde” (105). Por otro lado, Valmy insiste en que lo que nos está contando procede de sus memorias: “He podido reconstruir lo que sucedió tras su visita, pero fue la última visita” (117). Es decir, el doctor ofrece dudas acerca de la integridad de la historia, lo que nos remite constantemente a las palabras del matrimonio del principio alertándonos de la falsedad de la historia.

antes de que sea demasiado tarde... él podría haber pensado: ¿Qué va a ser de mi mujer? Y ella: Si disparo, estoy perdida” (130).

Esta escena en que se manipula el tiempo del relato pone de manifiesto esta estructura compuesta de tres niveles de ficción que vengo describiendo. En primer lugar, Valmy se evidencia como el sujeto generador de la historia –o el autor– por esta capacidad para detener el transcurso de la acción justo en el momento en que Mary dispara contra Daniel. En ese instante, irrumpe el matrimonio con traje del principio para recordarnos que la historia es falsa: “Señora: *(Al público)*. No le hagan caso, amigos míos. Ya les dijimos que la historia es falsa” (131). Pero, de repente, unos enfermeros se llevan a los señores que se encuentran, en realidad, ingresados en un manicomio y descubrimos la relación que esta pareja tiene con la historia de Daniel:

Así, como recordará el lector, terminó mi anterior historia. Yo había decidido contar la segunda ante un grupo de pacientes del sanatorio y, al llegar al momento en que ella, enloquecida, empuñó la pistola, el matrimonio de la primera historia me motejó de mentiroso. De nada sirvió recordarles que ellos eran vecinos de la casa (131).

El caso de Daniel es, en realidad, la segunda parte de una historia que comienza con el asunto de este matrimonio descreído de todo lo que interfiera negativamente en su bienestar burgués. Para Valmy, ambas historias se encuentran interrelacionadas y el drama de los Barnes no puede ser entendido sin el suceso de los señores en traje de noche y así se lo hace saber a la audiencia, como ha quedado comprobado en la cita anterior.

Finalmente, Valmy acoge su función de personaje-coro y dota de sentido a la obra exponiendo su interpretación de este caso en dos partes: “En nuestro extrañísimo mundo todavía no se puede calificar a esa incredulidad de locura. Y hay millones como ellos. Millones de personas que deciden ignorar el mundo en que viven. Pero nadie les llama locos” (131). A continuación, Valmy, como buen personaje-dramaturgo, reanuda la acción: “Bien, debemos volver a nuestra historia. Toca a su fin y hay que terminarla. *(La Secretaria y El Doctor salen por la derecha. La luz vuelve a iluminar plenamente la casa de los Barnes. Mary y Daniel reviven)*” (132), Mary dispara a Daniel, este muere y termina la obra con la Abuela acunando al hijo del desgraciado matrimonio.

El trágico desenlace es consecuencia de la violencia que ejercen los poderes públicos como forma de represión política y de la indiferencia de la población ante estos hechos, que bien puede considerarse otra forma de violencia.

Casi quince años después encontramos otra obra protagonizada por policías que también ejercen la violencia para llevar a cabo sus intervenciones: *Ello dispara* (1990), de Fermín Cabal⁵²⁸, la cual solo mencionaré por incluir una significativa muestra de teatro dentro del teatro.

Cabal lanza una feroz crítica al gobierno socialista de Felipe González a través de uno de los crímenes de estado más escandalosos para, de esta manera, canalizar la profunda decepción que se sufre ante el período democrático que se abrió en 1982: “El espectador activo –al que se dirige la representación– forzosamente tendrá que asociar el conflicto de la obra con las misteriosas exportaciones de armas, el GAL, los rescates y secuestros no aclarados de nuestro propio entorno” (Centeno, 1996, 54).

Esta obra ha sido caracterizada como experimental por su atmósfera de confusión y marginalidad a la que contribuye la apabullante presencia de “periódicos, aparatos de radio y televisión, transmisores y grabadoras” (Centeno, 1996, 53), que se constituyen en múltiples instancias enunciatoras⁵²⁹. Tanto esta irrealdad como la multiplicidad de emisores se puede considerar una característica autorreflexiva por cuanto lleva a primar la forma de la obra sobre su contenido. Pero el verdadero momento metateatral se encuentra en el simulacro que realizan los policías para preparar la operación de compra-venta de armas con los árabes, que puede ser considerada una escena de teatro dentro del teatro. Los agentes ensayan el momento de la entrega, sin embargo, uno de los policías, Ramón, se sale del papel previamente establecido y se deja sobornar por su enemigo, desvelando así el secreto que se oculta en el primer nivel de ficción. Este simulacro, por tanto, abisma el significado de la obra marco y se convierte en clave para la interpretación de la obra, cuya pretensión es reflexionar sobre “los desagües del sistema” que hay que aceptar en aras de mantener la democracia: “A mí me interesó mucho el debate en que los políticos nos proponen que la democracia se sustenta sobre unos desagües repugnantes pero que son necesarios” (Fermín Cabal en Centeno, 1996, 51).

⁵²⁸ *Ello dispara* (con *Castillos en el aire* y *Travesía*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1995, pp. 143-4. Fermín Cabal es un autor procedente del Teatro Independiente (de la misma manera que Alonso de Santos, Amestoy o Sanchis Sinisterra, la llamada generación de 1982; Huerta Calvo, 2003, 2868). Creador y director del grupo Goliardos, su trayectoria como autor deja títulos como *¿Fuiste a ver a la abuela?* (1979), *Vade retro!* (1982) y *Caballito del diablo* (1985) (Centeno, 1996, 50). Es representante del teatro comprometido, como se puede ver en la obra de la que me ocupo, *Ello dispara* (1992), y “en su obra de mayor madurez”, *Travesía* (1991). Obtuvo el Premio de la Crítica en 1995 por *Castillos en el aire* y entre sus obras más recientes destaca *Tejas Verdes* (2002), sobre el régimen de Pinochet.

⁵²⁹ “Es un trabajo realizado con un planteamiento experimental [...] sin ninguna ambición comercial, pero comprometido con la realidad” (Centeno, 1996, 51).

De nuevo, como en *La doble historia del señor Valmy*, *Ello dispara* denuncia la indiferencia y la impunidad ante hechos atroces como otra forma de violencia, tal y como vamos a ver en la siguiente obra de la que me ocuparé, *Dentro de la tierra*, donde los abusos y humillaciones ante lo indiferente facilitan la comisión de actos delictivos.

Dentro de la tierra, de Paco Bezerra, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2009, presenta a Indalecio, joven escritor que vive en Almería, La Huerta de Europa, con su Padre y sus dos hermanos (el Hijo, José Antonio, y el Hijo Mayor, Ángel), dedicados al cultivo de tomates y entregados a la consecución de una variedad prodigiosa de estas hortalizas. La historia se desarrolla entre el sueño, los recuerdos, los fantasmas y la confusión realidad/ficción que nos permitirá tan solo vislumbrar el auténtico negocio que se esconde tras el desierto de plástico constituido por los invernaderos infinitos. El Padre y el Hijo, los verdaderamente dedicados al cultivo de tomates, emplean inmigrantes ilegales que hacen desaparecer si estos protestan por sus condiciones. Indalecio descubre que, al parecer, no queda ni rastro de estos trabajadores porque son empleados como abono para el invernadero.

A propósito del escabroso argumento, considero oportuno traer a colación las palabras de Eduardo Pérez Rasilla quien define el estilo del autor emergente como un transitar por los límites más oscuros del género humano: “Combina un hiperrealismo o realismo sucio con un singular lirismo y con la presencia de un rico entramado cultural [...]. Bezerra se adentra en los territorios asfixiantes de la prohibición y/o de la transgresión sexual, de las imposiciones familiares y en los no menos incómodos espacios de la exclusión social y moral” (*Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 2009). Este gusto por lo incómodo es declarado por el propio autor como un forma de activar la participación de la audiencia, aspecto, por otro lado, que linda con lo metateatral: “En cuanto al público, pienso que como disfruta es pasándolo mal, sufriendo y probando sus límites, creyendo, incluso, que corren peligro y que van a morir” (Bezerra, “Riesgo, duda y teatro”, 2013, 30).

La metateatralidad de la pieza consta de diferentes mecanismos, el primero de los cuales es la autorreferencialidad que surge porque contamos con un personaje-escritor, Indalecio, cuya ocupación no es aceptada por su familia: “Padre: Nos observa. No sabemos por qué. / Hijo: Y hace cosas raras. / Padre: Dice que escribe”⁵³⁰. Ser

⁵³⁰ Paco Bezerra, *Dentro de la tierra*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2008, p. 66. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

escritor no le agrada a su Padre ni a su hermano José Antonio: “Me pegan porque les doy miedo [...]. Me pegan para defenderse de lo que escribo” (34).

Este personaje autorreferencial provoca la aparición de numerosos momentos autorreflexivos acerca de lo que supone el acto de la escritura. En primer lugar, Indalecio declara que “se llama *Dentro de la tierra* [...]. Lo que estoy escribiendo” (31), provocando la mención del título dentro de la propia obra. Por otra parte, esta es una historia que se va desarrollando al hilo de su escritura y que comienza con la sospecha de Indalecio acerca de los sucesos macabros que ocurren debajo del invernadero: “Algo me dice que la historia en la que ando metido tiene que comenzar aquí, justo debajo de estos plásticos” (22). Para Indalecio, “escribir es como desvelar un misterio. No hay mapas que lleven a tesoros ocultos y nunca hay una equis que indique el lugar” (31). Estas palabras que se convierten en *leit motiv* de la obra bien pudieran transmitir las propias ideas de Bezerra, para quien el acto de escribir es aventurarse en el terreno de lo desconocido y de lo que asusta, una forma de experimentar aquello que se teme:

Para mí el teatro es muy parecido a esto [...]: un teatro que hable de todo aquello que deseo, pero también de lo que temo, un teatro que hable de lo que dudo, de aquello de lo que no estoy seguro, de lo que no sé a ciencia cierta, de lo que me incomoda y, sobre todo, de lo que me da vergüenza decir (Bezerra, “Riesgo, duda y teatro”, 2013, 28).

Por tanto, la escritura, como bien dice Indalecio, es la resolución de un misterio y estas palabras del protagonista constituyen una *mise en abyme*, ya que muestran la obra como el proceso de descubrimiento del secreto de su familia, así como de introspección del propio protagonista; no obstante, en este viaje iniciático, la verdad tan solo es un fogonazo momentáneo, apenas un vislumbre, de manera que se torna tan efímera como la propia ficción.

Indalecio no sabe distinguir entre la realidad y la ficción y otorga el estatus de veracidad a las historias que surgen de su cabeza porque “en ocasiones llegaron a coincidir con la realidad” (35). También piensa esto su hermano Ángel, el enfermo: “Al principio eran cuentos, cuentos aparentemente inofensivos [...]. Con el tiempo fueron resultando, cada vez, más creíbles” (35). Esta ambigua concepción del límite realidad/ficción entra dentro del tipo de metateatralidad pirandelliana que acaba por yuxtaponer ambas instancias con el triunfo de la ficcional sobre la real. No olvidemos que la tensión pirandelliana realidad /ficción se relaciona con el binomio arte /vida que, en este caso, queda totalmente en evidencia porque el personaje-escritor de Indalecio es

un artista de gran sensibilidad que interpreta la realidad a través de su propia subjetividad creadora.

Las supuestas invenciones de Indalecio están referidas a sus denuncias sobre las inhumanas condiciones laborales de los trabajadores, lo cual, como es natural, indigna a su padre:

Indalecio: Sabes que no estoy de acuerdo con muchas cosas.

Padre: Indalecio, ayer soñé que dejabas de decir tonterías.

Indalecio: Y yo, que bajo el plástico, todo el mundo llevaba trajes y mascarillas.

Padre: ¡Yo nunca he tenido trajes, ni guantes, ni mascarillas ni nada de lo que hablas! (44).

En otra ocasión, pone en evidencia la opinión de su padre acerca de las personas a las que emplea: “Los moros sólo sirven para recoger tomates. No sabe la de veces que he tenido que escuchar esa frase” (70). Estas acusaciones provocan que su padre y su hermano le encierren en el almacén: “Mercedes: Indalecio, la gente se asusta cuando oye cosas que no entiende. ¿Por qué crees, si no, que te encierran? Todos tendemos a barruntar [...] pero lo que no hacemos es andar pregonándolo a los cuatro vientos” (49). Y es que Indalecio conoce el secreto de los maravillosos tomates: “Prohibisteis la entrada a los vivos porque los utilizáis como abono” (94).

El Padre no entiende a su hijo el escritor y reacciona violentamente, del mismo modo que cuando el protagonista, de niño, le confiesa que sigue viendo a su gato muerto, Rambo: “Hijo Mayor: Papá y José Antonio se pusieron muy nerviosos [...]. Entonces te cogieron cada uno de un brazo” (37). Lo agarran y lo encierran; así es como reaccionan cuando, en el aquí y ahora de la representación, en el tiempo de la propia acción dramática, Indalecio le comunica a su padre que no quiere las tierras que le va a dejar como herencia.

No obstante, nos queda la duda de si realmente su padre y su hermano cometen estos abusos contra él o se trata de nuevas ficciones que salen de la cabeza alucinada de Indalecio: “Hijo: Él mismo es quien se encierra. / Padre: Y apaga la luz. / Hijo: En el hueco que menos se imagine. / Padre: Allí está él, como si fuese un murciélago. / [...]. / Hijo: Cuando lo encontramos está como ido. / [...]. / Padre: Dice que está escribiendo” (67). Del mismo modo, el Padre y el Hijo afirman que es el propio Indalecio quien insistió en llamar a la curandera La Quinta: “Padre: Pero tú te empeñabas en que te pusiera la sartén en la cabeza. / Hijo: Empezabas a dar patadas. / [...]. / Padre: Y hasta que no te la ponía, no parabas” (87). Sin embargo, acabamos de presenciar en el

transcurso de la obra que ha sido el propio Padre quien ha llamado a la curandera para sanar a Indalecio de su supuesta rareza.

El ritual que realiza La Quinta está dentro de una serie de ceremonias que se representan en la obra, convirtiéndose estas en un recurso metateatral destacado que contribuye a la atmósfera de ensoñación e inverosimilitud que predomina⁵³¹.

El Padre y el Hijo han pedido a la curandera que acuda a sanar a Indalecio de su obsesión por inventar historias:

La Quinta sostiene una sartén y una botella de agua. En una suerte de coreografía inaugural, La Quinta comienza a besarse, una a una, las yemas de los dedos y a cruzarse de señales el pecho, la cabeza y los hombros. Luego abre la botella y besa repetidas veces el tapón. Vierte el contenido de la botella dentro de la sartén, agarra el mango con las dos manos y la coloca sobrevolando la cabeza de Indalecio (62).

Sin embargo, el conjuro no surte efecto porque “a este niño no tiene pinta de pasarle maldecía la cosa” (64), de manera que, de nuevo, aparece la ambigüedad acerca de la locura o extravío de Indalecio.

Otro tipo de ritual es el que lleva a cabo el Hijo Mayor, quien se coloca debajo de una higuera, de rodillas con los brazos en cruz y sosteniendo dos piedras en una mano, para conjurar la enfermedad que le destroza la piel: “El Hijo Mayor se agacha y coge, de detrás del tronco de la higuera, un par de piedras. Entonces se sitúa debajo del árbol, agarra una piedra en cada mano y, concentrado, se arrodilla mirando al frente” (26). Mientras tiene lugar esta escena, Indalecio explica el significado de esta ceremonia a su amante, Farida: “Ha hecho una promesa. Mientras esté debajo de la higuera no se puede rascar la espalda ni una sola vez [...]. Está convencido de que, si no se rasca, las heridas le desaparecerán” (26).

Pero el ritual más importante es el que reproducen el Padre y el Hijo para averiguar el momento idóneo de la recogida de los tomates. El Hijo dispone un escenario para que el Padre pueda testar el sabor de estos y decidir acerca de su maduración y recolecta. La primera de estas ceremonias tiene lugar al inicio de la pieza:

El Hijo coloca una bandeja delante del Padre y, sobre la bandeja, deja cuidadosamente un tomate [...]. El Hijo dispone sobre la mesa un cuchillo, una aceitera y un salero. Como una especie de paje, el Hijo permanece de pie junto a su progenitor [...]. El Padre pone las manos sobre la mesa. El Hijo coge el cuchillo y,

⁵³¹ Recordemos que es Richard Hornby quien considera las ceremonias y rituales dentro del teatro como una de las cinco variedades de lo metadramático que él mismo señala (Cfr: Primera parte de este trabajo).

cuidadosamente, parte el tomate por la mitad [...]. El Padre separa las dos mitades del tomate [...]. El Padre coge una mitad del tomate [...]. El Padre huele la mitad del tomate [...]. El Padre cede el tomate a su Hijo [...]. El Hijo coge la mitad del tomate, la huele [...]. El Hijo devuelve la mitad del tomate al Padre y le hace un gesto de duda [...]. El Padre, tras engullir el bocado, devuelve a la duda del Hijo el mismo gesto dubitativo que éste le había hecho con anterioridad (26).

En esta ocasión, el Padre y el Hijo deciden no recolectar los tomates todavía: “Hijo: No me convencen. / Padre: A mí tampoco [...]. Al tallo aún le falta verde [...]. Una semana aguantan todavía, incluso más” (29).

El segundo ritual del tomate es el definitivo y se produce de manera paralela al primero: “*El Hijo saca una mesa plegable, la abre [...]. Hace lo mismo con una silla. El Padre se sienta en ella y el Hijo pone ante el Padre una bandeja. El Hijo pasea entre las ramas hasta que escoge un tomate*” (76). Pero, en esta ocasión, los tomates ya han alcanzado su punto óptimo de maduración y están listos para recogerse: “*El Padre mira al Hijo y, con el tomate aún dentro de la boca, sonríe de forma rotunda. El Padre parece señalar el sí definitivo*” (78).

Las ceremonias se comportan como una obra inserta pero con la diferencia de que esta obra engastada representa un estado ideal de la realidad de la obra marco, contribuyendo a desdibujar la ficción en primer término.

Una vez establecida la violación de las fronteras, Indalecio se constituye en personaje a medio camino entre la ficción y la realidad, por ejemplo, cuando acude a representar la historia que está rememorando con su hermano Ángel, produciéndose un trasvase entre los diferentes niveles de ficción:

Hijo Mayor: Tú pensabas mucho en Rambo [...]. Tu primer cuento se llamó como él [...]. Al atardecer, Rambo siempre se te aparecía en el borde de la balsa. Un día, revisando la historia, te diste cuenta de algo [...]. Ante la duda, te acercaste a nuestro padre y le dijiste...

(Indalecio sale corriendo del invernadero en dirección al patio [...]).

Indalecio: Papá [...]. Sabes a quién he visto (36).

La misma vulneración de los límites tiene lugar cuando Indalecio le está contando a Mercedes cómo su Padre y su hermano le sorprendieron con Farida en el invernadero, razón por la cual lo encerraron en el almacén: “Indalecio: Me pillaron, Mercedes. Con Farida. En el invernadero. *(Indalecio abandona el almacén y se dirige hacia el invernadero. Allí está Farida. Mercedes, desde el almacén, contempla la escena)*” (54).

La frontera entre la realidad y la ficción se torna, así, difusa y volátil, de manera que podemos aventurar que Indalecio suplanta la realidad con las ficciones que surgen de su cabeza.

El mismo Indalecio, en un parlamento autorreferencial, declara que no puede distinguir entre sus historias y la realidad: “Muchos escritores necesitan distancia. Yo no tengo ninguna” (38). Los sueños o premoniciones forman parte de la ficción que crea Indalecio dentro de su propia cabeza. Al inicio de la obra afirma que tiene un sueño recurrente:

Estoy dentro de este invernadero, tirado, en el suelo. Al fondo: mi padre y mi hermano José Antonio se marchan. Tengo las manos sucias y me duele el estómago. Sobre mi cuerpo alguien ha dejado un pico. Me lo quito de encima, me levanto rápidamente y salgo del invernadero. Fuera me los vuelvo a encontrar y, juntos, volvemos a casa. Una vez dentro, comienza a llover. Pero no es agua lo que cae del cielo [...]. Es tierra (32).

La obra termina con esta escena que describe Indalecio, a continuación de la cual, aparecen los personajes cómplices y amigos de Indalecio: el Hijo Mayor, Farida y Mercedes, convertidos en fantasmas y vulnerando los límites de la ficción.

Ángel es uno de estos personajes fantasmales. Aquejado de una enfermedad cutánea, acaba suicidándose pero de la misma manera que el gato muerto, Rambo, y Farida, la mujer desaparecida, siguen manteniendo conversaciones con Indalecio: “Hijo Mayor: Indalecio me encontró colgando de la higuera, vivo todavía, con los ojos abiertos y los pies a un palmo del suelo. Intentó desatarme, pero no le fue posible” (86).

Farida, otro personaje-espectro, ha desaparecido sin dejar rastro, pero Ángel tiene la clave: “Hijo Mayor: A Farida no la metieron en ningún camión, como nos hicieron creer [...]. Por eso lo cerraron, porque esto no es un invernadero” (90). Ángel, desde su categoría de personaje fronterizo, se convierte en el maestro de ceremonias para Indalecio, descubriéndole el secreto de los tomates. Incluso adopta un papel análogo al Acotador de *Hamelin* (Juan Mayorga), cuando anuncia la última escena: “Última escena. Dentro de la tierra” (92).

Otra fantasma es Mercedes, cómplice de Indalecio y a quien este ayuda para solucionar los problemas de salud de su hija. También parece una creación de la mente de Indalecio cuando conocemos, de la boca de su padre, la verdadera historia de esta mujer que, en realidad, está presa:

Hijo: No queríamos que te juntaras con esa Mercedes porque nunca nos gustó. Una tía diez años mayor que tú, preñá de un jipi con el pelo lleno de mierda...[...].

¿Quién se ocupa ahora de esa criatura? ¿Las presas con las que comparte celda? ¿El jipi? ¿Su madre que ya es vieja y no puede ni moverse? (97).

El Hijo Mayor, Farida, Mercedes y la Quinta reaparecen una vez que el sueño de Indalecio se ha repetido o se ha cumplido: Indalecio se reúne con sus padre y su hermano después de que “el cielo cruje” (101). Los personajes fantasmales terminan la obra recordándonos que la realidad y la ficción tienen el mismo estatus equívoco y ambiguo: “Hijo Mayor: Cuando uno mira hacia atrás y ve su vida, ésta siempre parece un sueño o un cuento” (101). Igualmente, Farida afirma: “El *prisente* is como un *rilámpago* [...]. *Disen* que las cosas nunca son como *si* imaginan” (101-2). A esta inasibilidad del presente nos remite el ritual del salto de Indalecio por encima del invernadero con el que iniciaba la obra y que ahora cobra un nuevo sentido al referirse al relámpago, al auténtico conocimiento, la intuición, lo que proyectamos con nuestra mente.

Como he señalado, Indalecio otorga estatus de veracidad a las ficciones que surgen de su cabeza, desde sus recuerdos, ensoñaciones y alucinaciones hasta sus creaciones literarias. Y es gracias a estas últimas, siguiendo a su intuición como forma de conocimiento y utilizando a la escritura como método de análisis de la realidad que consigue descubrir la macabra historia de violencia se esconde bajo el invernadero al que su padre y su hermano dedican la vida.

Otras historias de violencia, concretamente racial, son tratadas por el metateatro español en títulos como *Cachorros de negro mirar* (1999), de Paloma Pedrero, *La falsa muerte de Jaro el Negro* (1997), de Fernando Martín Iniesta y *El señor Ye ama los dragones*, de Paco Bezerra. En estas, el recurso del teatro dentro del teatro o la confusión realidad/ficción pretende implicar de manera más directa a la audiencia y concienciarla de la realidad xenófoba de nuestro país.

En *Cachorros de negro mirar* (1999), de Paloma Pedrero el metateatro se manifiesta en forma de simulacro considerado como una variante del teatro dentro del teatro. Esta pieza habla de los grupos neonazis de adiestramiento de jóvenes que estuvieron en auge en los noventa con el aumento de la inmigración y el tema del odio al extranjero –tema que aparece asimismo en otros textos de la época como *La mirada del hombre oscuro* (1991), de Ignacio del Moral–.

Dos jóvenes neonazis, instructor –Surcos– y novato –Cachorro– hacen tiempo en la casa del más joven mientras esperan a reunirse con los otros para iniciar su patrullaje de fin de semana. De repente, Surcos, arrebatado por un gran odio contra todo y una

obsesión por el sexo y la violencia, decide llamar a una prostituta travesti para propinarle una paliza mortal. Se encuentra con la oposición de Cachorro, al que obliga a interpretar el papel de un discapacitado físico en una silla de ruedas para contratar así los servicios de esta chica. Para que todo salga como Surcos quiere, se cambian de ropa para parecer “basura pacifista” (Surcos le dice a Cachorro: “Venga, saca ropa de tu padre y zapatos. Vamos a disfrazarnos de basura pacifista”⁵³²) y ensayan qué tienen que decir y hacer para atrapar a la prostituta y ensañarse violentamente contra ella. Surcos, cuya adicción al alcohol, el sexo, la sangre y cualquier otra forma de violencia, crea un clima aterrador en toda la obra con su lenguaje soez y agresivo, engaña a Cachorro para que entre en el juego diciéndole que se trata de un rito iniciático necesario para ser aceptado por esa secta-comunidad neonazi. En este caso, el ensayo del crimen, igual que en *Ello dispara*, es un recurso que ayuda al desarrollo de la trama, ya que anticipa la acción dramática y nos revela las verdaderas intenciones de los personajes:

Por fin, la patraña planeada por Surcos será aceptada de mala gana por el más joven, mientras que el deseo de aquel de que todo salga perfecto lo lleva a proponer un ensayo con vestuario y cambio de nombres, para la representación que han de llevar a cabo ante la víctima, que no debe sospechar sus intenciones (Serrano, en Pedrero, 2013, 33).

Surcos es el personaje-dramaturgo porque distribuye los papeles y da indicaciones a Cachorro sobre cómo ha de dirigir su actuación. Surcos ha dejado para sí el papel de la prostituta que llegará a la casa en breves momentos. Para ello, modula su voz y hace una parodia: “(*Surcos, divertido, juega a imitar a un travesti*).[...] Pues yo me llamo Bárbara y tengo una polla como una olla” (120). A continuación, actúa como director de escena asignando a Cachorro su papel y asegurándose de que se lo aprende obligándole a repetirlo: “Te llamas Albert y te quedaste paralítico en un accidente de tráfico. ¿Cómo te llamas, guapo?” (120).

Esta ficción inserta, por tanto, se constituye en un momento abismante en el que se ponen de relevancia las relaciones de dominio y sumisión entre Surcos y Cachorro, respectivamente. Cachorro no tiene una personalidad definida, por lo que es manipulable por Surcos y acepta las directrices de este, quien le ofrece una forma de encauzar su odio o sus sentimientos reprimidos. Surcos es un degenerado que piensa

⁵³² Paloma Pedrero, *Cachorros de negro mirar*, en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Virtudes Serrano (ed.), Madrid: Cátedra, 2013, pp. 101-139. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

que tiene impunidad porque es “el elegido”: “Ahora, desde que estoy en el grupo estoy tranquilo, sé que soy un elegido. (*Se toca el pecho*). Por eso no tengo nada aquí” (111).

Más agresividad se muestra en *La falsa muerte de Jaro el Negro* (1997), de Fernando Martín Iniesta⁵³³, en la que se quiere hacer al público directamente responsable de los asesinatos racistas a través del recurso metateatral del personaje-autor, la ruptura de la cuarta pared y la implicación de la audiencia⁵³⁴.

Esta pieza –dividida en un prólogo, dos escenas y un epílogo– sitúa su acción en un teatro, de donde se deriva su posterior vinculación metateatral. En el prólogo, aparece ya el protagonista, Jaro, la futura víctima, que deambula por el patio de butacas vendiendo baratijas. Realmente, como nos informa el acomodador que va a avisarle de lo incorrecto de su comportamiento, Jaro ha comprado una entrada para el teatro y ha aprovechado para hacer negocio: “Acomodador: Esto es un teatro y aquí no se puede vender. Prohibido... Enséñeme su localidad”⁵³⁵.

El cuerpo de la pieza está formado por dos escenas realistas en las que conocemos a un grupo de cabezas rapadas que tratan de paliar su frustración vital con la violencia. Han sido manipulados ideológicamente por el Duce y el Camarada (si bien a este no llegamos a conocerlo) y esto les lleva irremediabilmente hasta el asesinato –uno más de entre tantos cometidos y que cometerán– de Jaro el Negro, a quien hemos conocido en el Prólogo.

La víctima, Jaro, procede de la sala donde se encuentra la asamblea espectadora, por tanto, se trata de un ciudadano más, como las personas que asisten al teatro, susceptible de encontrarse con estos desalmados y violentos racistas. De esta manera, introduciendo un personaje en el mundo real de la sala, el de los espectadores, se pretende hacer consciente al público de que pertenece a esa sociedad que sufre y permite estos crímenes y abusos. Esta alusión directa a la audiencia espectadora quedará

⁵³³ Fernando Martín Iniesta (1929-2004) procede del vanguardismo de los cincuenta, aunque deja los escenarios hasta los años ochenta, cuando vuelve con la *Trilogía de los años inciertos* (1983), en la que sigue presente su actitud crítica. En los noventa, contribuye a la denuncia de diversos aspectos de la realidad española como la corrupción (*Al toro por los cuernos*), el paro (*Tres tintos con anchoa*), la xenofobia (*La falsa muerte de Jaro el Negro*), o el terrorismo (*Los hijos de Saturno*) (Serrano, 2004, 55).

⁵³⁴ “La fábula discurre por el camino del realismo más directo hasta que da un insólito giro, mediante un artificio metateatral, por el que el público es devuelto a la realidad desde la ficción dramática en la que se ha producido el hecho violento” (Serrano, 2004, 79).

⁵³⁵ Fernando Martín Iniesta, *La falsa muerte de Jaro el Negro*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 115-35, p. 120.

clarificada en el epílogo donde, de manera casi agresiva, un personaje-autor se dirige directamente al público exigiéndole tomar partido.

En primer lugar, el autor comienza llamando la atención sobre la falsedad de la acción que acabamos de presentar, de ahí el título de *La falsa muerte*: “Autor: (*Al actor que haga de Jaro*). Y tú... (*Dice el nombre real del actor*). Levántate que vea el respetable que tu muerte ha sido la falsa muerte de Jaro el Negro” (133). Este momento constituye una *mise en abyme*, ya que crea una imagen que refleja la idea principal de la obra.

Este personaje-autor, intermediario entre el escenario y la sala, pone en evidencia que los cabezas rapadas son solo actores disfrazados: “Quítense, con todo cuidado, el maquillaje [...] para evitar que se les identifique con los personajes que han representado. Ya saben, por aquello de la catarsis, lo del horror y piedad que afirman los eruditos que debe provocar la representación de muertes violentas” (133). Nótese aquí la autorreferencia a la técnica teatral que contribuye, de la misma manera que la aparición del personaje-autor, a romper la ilusión teatral por medio de la vulneración de la cuarta pared.

A continuación, el Autor la toma con el público e increpa a personas concretas: “Autor: (*Se dirige a una señora del público*). Señora mía, ¿cómo no se ha puesto usted, para venir al teatro, el collar de perlas que le regaló su esposo cuando...” (134). El Autor pretende provocarles para que se replanteen su postura respecto al teatro y sean conscientes de que solo cumpliendo con este protocolo social no van a acallar sus conciencias: “El teatro es un acto social, y a los actos sociales hay que venir muy, pero que muy elegante... [...]. Han venido al teatro a entretenerse, a disfrutar... [...] su conciencia ya está tranquila, ¿qué más podemos pedirles?” (134).

Como explica Virtudes Serrano en la introducción a la pieza, el Autor como narrador o director de escena e intermediario entre el escenario y la sala es un recurso típicamente metateatral –aunque, en principio, se trate de un recurso distanciador– puesto que provoca la visión dislocada de la que hablaba R. Hornby la cual favorece un acercamiento más participativo a la obra:

Tal procedimiento distanciador propicia la reflexión y deja patente la actitud de denuncia de su autor [...] y del Autor, personaje de la pieza, quien desde el Epílogo se dirige al público como lo hicieran sus antecesores lorquianos para recordar el verdadero sentido de una auténtica representación (Serrano, 2004, 79).

La implicación y participación de la audiencia en la realidad xenófoba de

nuestro país se consigue provocándola, haciéndole consciente de que el orden establecido puede ser subvertido por las personas a las que les negamos una existencia digna. Es lo que se propone Paco Bezerra en *El señor Ye ama los dragones* (2013), para lo cual se sirve de recursos metateatrales como la referencia a la vida real –describiendo un contexto social e histórico reconocible por el público– y la confusión realidad/ficción, que permite la licencia de incorporar elementos fantásticos e irreales a la acción dramática.

En uno de esos gigantescos bloques-colmena que existen en los barrios de grandes ciudades como Madrid se encuentran cuatro mujeres, Xiaomei y su madre, de origen chino, que habitan en el sótano, y Magdalena y Amparo, “castizas señoras de vecindad” (Ojeda, 2015), que viven cinco pisos más arriba. Su distancia física no es nada comparada con el abismo de prejuicios que dificulta las relaciones con una cultura que seguimos considerando ajena y enigmática, a pesar de que compartimos con ella suelo y largo tiempo de convivencia⁵³⁶.

Magdalena investiga la misteriosa aparición de una sombra ambulante por el portal, pero sus prejuicios la llevan a sospechar de Xiaomei a quien acusa abiertamente de realizar actividades ilícitas. No obstante, la joven de origen chino accede a resolver el misterio a cambio de que Magdalena le ceda su piso para mejorar así su calidad de vida y poder terminar sus estudios. Magdalena, por el contrario, podrá beneficiarse de vivir en el sótano de Xiaomei y continuar con el negocio de bebidas de la joven, para solventar las deudas que le ahogan.

Cuando el secreto de Magdalena es revelado y esta se enfrenta con su propia y desastrosa realidad, se produce un caos, un estruendo por el que el orden establecido se invierte. Magdalena descubre a su marido ahorcado en el cuarto trastero mientras Xiaomei disfruta de una acomodada vida en el piso de la “señora peinada como las reinas que de perfil figuran en las monedas” (13). Se ha producido un hecho insólito como es la necesaria cooperación entre las dos culturas, asunto sobre el que el dramaturgo almeriense pretende llamar la atención: “Normalmente, son los inmigrantes los que necesitan algo de la sociedad, como el trabajo, pero en este caso me planteé que los españoles necesitaran algo que tenían los extranjeros: la información para resolver el

⁵³⁶ Paco Bezerra, autor, y Luis Luque, director, explican así el argumento de la obra en una entrevista: “Narra la historia de cuatro mujeres, tres familias, dos culturas y un país, pero no un país cualquiera, sino uno en crisis, que se resiste al cambio y que tiene una pretensión: seguir viviendo todo el tiempo que le sea posible con una venda en los ojos y de espaldas a la realidad” (Galindo, 2015).

misterio” (Fanjul, 2015).

Esta confluencia de dos culturas que habitan mundos paralelos en el mismo espacio físico solo puede hacerse en un atmósfera de irrealidad y misticismo, elementos que he definido como metateatrales por propiciar un encuentro entre la realidad y la ficción o, más bien, una suplantación de la realidad por lo que pensamos improbable.

En primer lugar, Bezerra sitúa la obra en un espacio-tiempo mítico, mezclando elementos de la tradición católica con el calendario oriental:

Tiempo: Año 4711 del calendario lunisolar.

Lugar: Interior de un faraónico conglomerado urbano de panales en forma de edificio colmena [...], abajo los obreros, en medio los zánganos y, arriba del todo, la abeja reina.

Estructura: Infierno/Purgatorio/Paraíso⁵³⁷.

La estructura del edificio como una colmena pone en evidencia la organización jerárquica que será invertida como consecuencia de los sucesos de la obra (la revelación del secreto por parte de Xiaomei a Magdalena). La analogía con los insectos se continúa en la siguiente acotación, la correspondiente a la primera parte –“Infierno”–, para describir a Magdalena: “Magdalena [...] avanza como si fuera un insecto atrapado en un recipiente de cristal” (13).

En cuanto al tiempo, la propia Xiaomei da cuenta de su diferente forma de medirlo mencionando el año nuevo chino y una inquietante reflexión como es la cercanía física en contraste con la absoluta lejanía humana:

Del portal para abajo estamos en el 4.711 y el año nuevo comienza dentro de dos semanas.

[...].

De su casa a la nuestra, en apariencia, apenas nos separan unos cuantos pisos, pero lo cierto es que estamos a más de 2.900 años de distancia (21).

Este espacio-tiempo mítico e irreal alberga un trasfondo social convulso y apocalíptico que no parece afectar a Magdalena, un poco molesta porque unas manifestaciones no le han dejado volver tranquila de la iglesia:

Resulta que yo venía de la calle porque han organizado un ciclo de conciertos dentro de las iglesias [...] lo que pasa es que había un grupo de personas protestando en la plaza [...]. No sé qué pasa últimamente, pero está todo lleno de revueltas (14).

Pero aunque Magdalena no se involucre en la realidad social, la voz de los

⁵³⁷ Paco Bezerra, *El señor Ye ama los dragones*, Madrid: INAEM <<http://muestrateatro.com/archivos/paco-bezerra-el-senior-ye-ama-los-dragones.pdf>> p. 11 [Consultado: 6 de noviembre de 2014]. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

informativos de televisión constituyéndose en otra instancia enunciativa ofrece datos de este ambiente de crisis fácilmente reconocible: “La economía en recesión y la tasa de desempleo alcanza máximos históricos. El Presidente dejó claro que un rescate de la economía global del país es inminente” (26). A medida que avanza el segundo acto – Purgatorio–, el tono apocalíptico va aumentando:

Durante el año pasado, 500 familias han sido desahuciadas a diario y medio millón han perdido sus casas desde 2008. La violencia y los robos a plena luz del día aumentan en todas las provincias del país sin que las fuerzas de seguridad consigan mantener el orden. Miles de trabajadores afectados, recortes en sanidad y la educación pública... (29).

No nos resultan ajenas a nuestra realidad estas noticias, aunque sí la rotundidad y el catastrofismo con que se anuncian en la obra, porque contrastan con la indolencia con la que se transmiten y reciben cotidianamente. Este panorama hiperrealista se constituye en el recurso metateatral de la referencia a la vida real definido por Hornby, por cuanto se refiere a hechos que nos resultan harto familiares.

De la misma forma que reconocemos que este ambiente prebélico puede llegar a producirse en la actualidad, podemos admitir que, por esa rendija de la realidad se produzca la subversión del orden establecido y que, finalmente, Xiaomei ocupe el lugar que le corresponde en la sociedad a cambio de desvelar el misterio de Magdalena.

Otro elemento que contribuye a crear esta atmósfera irreal en la que lo imposible se vuelve probable es la niebla⁵³⁸: “Amparo: Esta mañana antes de que saliera el sol, empezó a bajar la niebla, y ahí sigue. Parece como si alguien le hubiese pegado fuego a la calle” (37). Este mismo personaje, Amparo, llama la atención sobre ese cambio en el orden establecido: “El Infierno adentrándose en la Tierra y el cielo con una venda en los ojos. Si Dios está al otro lado, seguro que no se debe de estar enterando de nada” (38). La otra voz de este texto, los informativos de televisión, alertan de que “tendremos que ir acostumbrándonos a la oscuridad” tras anunciar que “la extraña formación de niebla persiste como viene siendo habitual desde que entró el año nuevo” (63).

En palabras del propio Bezerra a *El Cultural* de *El Mundo*: “Esa niebla simboliza la ceguera en que vive instalada la sociedad contemporánea. Estamos saturados de información contradictoria, un fenómeno que se ha multiplicado con las redes sociales y que nos impide identificar la verdad” (Ojeda, 2015). Esta actitud de

⁵³⁸ El propio dramaturgo almeriense apunta a que esa niebla aporta el realismo mágico a la obra: “El realismo mágico con esa niebla perenne” (Ojeda, 2015).

ignorancia consciente ante la realidad que nos rodea es la idea que gobierna el texto, ilustrada por la historia del señor Ye, proverbio chino muy popular que compendia el pavor de los hombres a enfrentarse a la realidad: “Lo que nos gusta es la representación del dragón, no el dragón auténtico, que nos asusta. Ese dicho ilustra muy bien lo que sucede hoy: nos asomamos al mundo a través de pantallas pero nos intimida tener un contacto directo con él” (Ojeda, 2015). Este proverbio en forma de relato que Xiaomei cuenta a Magdalena constituye una *mise en abyme* por cuanto representa en forma de imagen el significado de la obra: “Un hombre que adoraba los dragones y que los tenía pintados por toda su casa: las sábanas, las paredes, las cortinas, el pijama... [...]. ¿Sabe a quién me refiero?” (24). La autorreferencialidad al propio título de la obra se produce en estas palabras y en la siguiente ocasión en la que Xiaomei consigue, por fin, contarle la historia del señor Ye a Magdalena:

Me recuerda usted mucho al señor Ye, ese hombre que adoraba los dragones [...]. Y los amaba tanto que la noticia pasó de boca en boca, hasta que, un día consiguió llegar a oídos del mismísimo rey de todos ellos, que, al enterarse decidió ir a visitar al hombre que tanto lo adoraba [...]. Entonces, el señor Ye, al ver de repente la cabeza del dragón tan de cerca, tan grande y tan real, se aterrorizó y huyó no queriendo volver a saber nunca nada más de los dragones (58).

La moraleja de la leyenda es la imposibilidad del señor Ye de asumir la realidad, lo mismo que le ocurre a Magdalena, ayudada, finalmente, por Xiaomei a aceptar su desastrosa situación. La propia joven explica la relación que esta leyenda guarda con el sentido último de la obra, que es confrontar a Magdalena con su auténtica realidad: “Sí, y si se lo cuento es porque los dos, tanto usted como el señor Ye... temen conocer la verdad” (58).

El desvelamiento de la verdad provoca el colapso que se produce en la escena final, la cual, de manera paralela al final de *Dentro de la tierra*, supone una revolución fantástica. La joven china realmente quiere hacerle un favor a Magdalena:

Quiero echarle una mano.
Pausa.
[...]
Bueno, quiero decir que... si no tienen otro sitio donde meterse, y les apetece seguir viviendo los dos juntos... pueden quedarse en mi casa.
Pausa.
En principio no les cobraría nada. Eso sí, a cambio tendrían que ayudarme con el negocio de las cervezas (60).

Esta alteración del orden que hace que, de pronto, las “señoras castizas” necesiten la ayuda de esta española de origen asiático, provoca un colapso: “*En el*

cuartucho comienza a oírse un sonido ancestral y telúrico, de cascabeles, viento y fuego” (62). Xiaomei se queda en el décimo y Magdalena ha bajado al sótano a comprobar lo que le ha desvelado la chica, que no es más que la sombra ambulante se trata realmente de su marido que se ha escondido en el sótano para simular que sigue trabajando, pero lo que se encuentra es a su marido ahorcado:

Dentro, colgando de una cuerda que hay anudada al techo, hay un hombre envuelto en una manta. Magdalena, al verlo, grita horrorizada, y el grito comienza a subir como la espuma desde el sótano hasta la azotea [...]. Amparo, dentro de su casa, se tapa los oídos. Xiaomei, que estaba desmontando el árbol en el décimo, se queda quieta (62).

Magdalena y Xiaomei parece que han intercambiado sus personalidades. Ahora la señora española es la que pasa a ocupar el sótano mientras que Xiaomei disfruta de su nueva vivienda. La justicia que no se realiza en nuestra realidad cotidiana se ha abierto paso de la manera más sarcástica en esta España apocalíptica descrita con tintes visionarios por Paco Bezerra.

En *El señor Ye ama los dragones*, por tanto, la irrealidad se convierte en el ámbito donde se ajusta el sistema, donde aparece la posibilidad de rendición o superación de una situación problemática. Es lo mismo que ocurre en *¡Arriba la Paqui!* (2006), de Carmen Resino, cuya prota idea una ficción en su cabeza que le salva momentáneamente de la situación de violencia que vive con su marido.

En la citada pieza –que se une a las muestras ya mencionadas de metateatro breve de Carmen Resino– se realiza una crítica a la televisión como productora de ficciones que nos apartan de la realidad. Desde el inicio de esta pieza adquirimos el rol de la audiencia de un programa de televisión de los llamados del mundo rosa al que acude la Paqui, una chica de barrio, “una especie de Barby devaluada”⁵³⁹, famosa por tener una relación y un hijo con el popular cantante Rocky. Ante la inminente boda de este con la presentadora Chus Lorente, la Paqui se somete a una entrevista donde expresará que se siente devastada y preocupada por cuanto pueda afectar al futuro del hijo en común, Johnathan. No obstante, al cabo de esta entrevista descubrimos que no es más que una ensoñación, una ficción creada por la mente de Paqui, víctima de la violencia de género en su vida real.

⁵³⁹ “The stage directions that describe Paqui immediately bring to mind the social construction of gender and negative effects of idealized feminine beauty”, Jennifer Zachman, “*¡Arriba la Paqui!* de Carmen Resino”, *Estreno* (2007).

Los mecanismos autorreflexivos –fundamentalmente, la ficcionalización del público, el papel dentro del papel y la ficción inserta–, van encaminados a obtener una respuesta crítica del espectador⁵⁴⁰: “In this way the play serves as a call to action, inviting the reader/spectator to turn off the television and think critically about society, the fictional/escapist nature of reality T.V.” (Zachman, 12).

Esta pieza breve se divide en dos partes: por un lado, la entrevista ficticia y, por otro, la terrible realidad doméstica⁵⁴¹. El momento en el que pasamos de una a otra es cuando llega Dani, el auténtico marido de Paqui tratándola con gran violencia y humillación:

*(De pronto las luces se apagan un instante y se oirá un golpe muy fuerte [...]. Cuando se encienden, Paqui se encuentra sobresalta [sic] ante el Presentador; que en estos momentos, representa a Dani, marido de Paqui [...]. Dani da una sonora bofetada a Paqui que la saca de su semi-ensoñación)*⁵⁴².

En este momento, la percepción de la audiencia sufre una dislocación porque entendemos que toda la entrevista ha consistido en una ficción ideada por la cabeza de Paqui en su empeño por escapar de su realidad de violencia y humillación: “It is indeed at this point in the play that Paqui’s fiction begins to unravel and that the reader/spectator is alerted to the metatheatrical nature of the piece” (Zachman, 12). Este momento de visión dislocada –en términos de R. Hornby– obliga al público a una lectura retrospectiva de la obra en la que descubrimos la naturaleza ficticia de la entrevista que, en realidad funciona como “metarrepresentación”⁵⁴³. De esta forma se conforma una estructura en dos niveles donde la ficción marco es la realidad de violencia doméstica que sufre Paqui y la ficción inserta, la entrevista⁵⁴⁴.

⁵⁴⁰ Voluntad, por otra parte, común a la mayoría de las obras que estamos tratando en este capítulo, véase Hamelin (J. Mayorga), *La niña tumbada* (A. Bueno) o *La falsa muerte de Jaro el Negro* (F. Martín Iniesta), por citar algunos nombres.

⁵⁴¹ Carmen Resino es cultivadora del género teatral breve, como explica Virtudes Serrano, que intercala con creaciones de extensión normal: “Desde finales de los años sesenta del pasado siglo, Resino ha venido componiendo estas piezas, alternando con las de longitud normal” (26).

⁵⁴² Carmen Resino, *¡Arriba la Paqui!*, *Estreno*, n.º 33.2, otoño 2007, pp. 14-9, p. 19. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

⁵⁴³ Virtudes Serrano, “Tragedias vividas y vidas soñadas. *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino”, *Estreno* (2007), p. 27.

⁵⁴⁴ Como afirma Virtudes Serrano, “la pieza toca sin ningún tipo de paliativo el tema del maltrato a la mujer en el medio familiar” (27), de manera que esta obrita es susceptible de ser estudiada bajo la perspectiva de los estudios de género, como sugiere Jennifer Zachman, analizando la problemática situación de la mujer en nuestra sociedad: “Several other important themes, which can be read as feminist critiques, emerge throughout this performance –most notably social class and motherhood” (12).

Pero existe otro nivel dentro de la propia representación inserta que constituye la entrevista y es que Paqui, mientras está siendo entrevistada, está representando fortaleza, seguridad, es decir, está ofreciendo espectáculo a la audiencia del programa y a su club de seguidoras: “Paqui: Pero ante todo quiero saludar a mi club de fans que me están ayudando un montón y a Jassica, su presidenta. ¡Besitos, guapas! Os quiero. (*Lanza a la cámara un expresivo beso*)” (14)⁵⁴⁵. Más adelante en la entrevista, inmediatamente antes de la irrupción del violento Dani, vuelve a repetir que su club de admiradoras es lo que le aporta energía para soportar la noticia de que Rocky se casa con Chus:

¡A mí no me hunde ni dios!, que tengo una familia y unos amigos que me apoyan, y mi club de fans, que son lo más cielo del mundo, que me están ayudando un montón. (*Mirando a la cámara y lanzando otro beso*). ¡Gracias, chicas!, y cuando estoy en baja me dicen, ¡arriba Paqui!, y eso, para mí, te lo juro, es como un chute (19).

Esta Paqui ficticia rompe la cuarta pared cuando, en estas ocasiones, se dirige a la cámara, esto es al público real y, en otro momento, cuando se refiere a su amiga Vane: “Vane, mi amiga de toda la vida, ya me lo advirtió. (*Mirando de frente a la cámara y lanzando un beso*). ¡Un beso, bonita!” (15). Esto es, dentro de su propia ensoñación – que constituye el nivel de ficción inserto –, Paqui se convierte en un elemento de enlace entre la escena y la sala, en una figura intermediaria que, de este modo, apela al público para que sea testigo y adquiera responsabilidad acerca del drama que está viviendo.

Esta invocación a la responsabilidad de los espectadores tiene que ver con el otro recurso metateatral que se observa aquí: la ficcionalización del público. Nada más comenzar, el Presentador investido de los poderes de un maestro de ceremonias, pone en marcha la ficción que surge de la cabeza de Paqui y se dirige al público espectador quien, en ese instante, se convierte en la audiencia del programa:

Presentador: ... ¡Y ahora, dentro de unos instantes, tendremos el placer de recibir a nuestra querida Paqui Cifuentes, conocida por todos ustedes y por su club de fans, como “la Paqui” [...] ¡Con todos ustedes, Paqui! (14).

La ficción inserta funciona como *mise en abyme* devolviendo un reflejo falseado de la realidad. Cuando en *¡Arriba la Paqui!* descubrimos, al final de la misma, que la entrevista y la fama son producto de una ensoñación, se produce una tensión entre la

⁵⁴⁵ “Paqui wishes to entertain her audience, especially her fan club. Hence her words and gestures can be read as part of a performance, particularly when the metatheatrical nature of the work is revealed” (Zachman, 11).

realidad y las apariencias, como explica Virtudes Serrano: “La obra, pues, plantea al espectador un juego ser-parecer que se sustenta en la tradición clásica cervantino-calderoniana para explicar una historia de hoy” (26). Me gustaría añadir a las palabras de Virtudes Serrano que, esa tradición que ella señala, apunta directamente al tópico de la vida como teatro, esto es, a lo que he definido como el metateatro en el Barroco.

La vida se teatraliza para encubrir una verdad; no obstante, esta capacidad escapista de Paqui, lejos de ser considerada un obstáculo, es vista por Zachman como una oportunidad de luchar contra la situación de violencia machista que está sufriendo la protagonista: “The only suggestion of hope is, potentially, that if women like Paqui have the strength to create their own fictional escape, then perhaps they can eventually garner the courage to reshape their reality” (12).

2. La memoria histórica del siglo XX

La solución para erradicar esta violencia, en algunos casos, pasaría por no olvidar nuestra historia reciente de cuarenta años de dictadura, represión y asesinatos. El tema de la Guerra Civil española en el teatro del siglo XX y XXI está ampliamente documentando en la tesis doctoral de Alison Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009* (2012)⁵⁴⁶ y, por tanto, también es susceptible de un tratamiento metateatral.

2.1. Muertos vivos que resisten al olvido

En este epígrafe voy a referirme a obras que utilizan la metateatralidad para reivindicar determinados aspectos de la historia a través, por ejemplo, de una estructura de marcos que hace más verosímil que unos fantasmas viajen en el tiempo y traspasen las fronteras de la realidad para ofrecernos su testimonio. Tanto en *Misión al pueblo desierto* (1999), de Buero Vallejo como en *El volcán de la pena escupe llanto* (1997), de Alberto Miralles, la intención última es rescatar del olvido a las víctimas de la guerra, que acuden a nuestro aquí y ahora de la representación/lectura para enfrentarnos con el pasado histórico español.

Para ambas obras tomaré como referencia el citado trabajo de Alison Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009* (2012), acerca de la memoria histórica en el teatro español del siglo XX y XXI, en la que dedica un capítulo al recurso metateatral, denominado “La metateatralidad como recurso explícito

⁵⁴⁶ Tesis doctoral dirigida por Emilio de Miguel Martínez, Universidad de Salamanca, 2012.

fundamental en la meta-memoria histórica” (372 y ss.), concepto este último que define como “subgénero del drama histórico” cuya finalidad es “cuestionar, confrontar, y/o poner en entredicho la memoria de una época mediante uno o más recursos explícitos –a saber, el anacronismo, la metateatralidad y/o los muertos vivientes–, para entablar una dialéctica manifiesta entre dos períodos distintos” (290)⁵⁴⁷.

La mejor reivindicación del rescate de los hechos de la Guerra Civil la hace Antonio Buero Vallejo en *Misión al pueblo desierto* (1999). Asistimos a la lectura de un manuscrito en la sala de juntas del Círculo de Estudios de la memoria de la guerra civil española. Dicha lectura consiste en un relato escrito por una familiar de la Secretaria y cuya puesta en conocimiento el Círculo ha acordado abordar por cuanto tiene de testimonio de la contienda civil. En dicho manuscrito se cuenta la odisea de tres historiadores del Arte que, en plena guerra, han de acudir a un pueblo abandonado pero sitiado por los dos bandos, para rescatar un cuadro de El Greco propiedad de unos marqueses que habitaban el lugar⁵⁴⁸.

Lola y Damián son enviados por la Junta de Protección y Salvamento del Tesoro Artístico a Puebla del Zarzal, la dicha villa abandonada⁵⁴⁹. En el palacete de los marqueses se encuentra el citado cuadro del pintor toledano que corre peligro de ser destruido en cuanto los dos bandos decidan entrar en combate, razón por la cual, el único habitante que queda, el pintor Plácido, escribe a la Junta para que se produzca el rescate. Cuando Lola y Damián se encuentran con Plácido y deciden sacar el cuadro del pueblo, por la noche, tomando todas las precauciones para no ser vistos ni oídos por los posibles acechadores nacionales, comienza un bombardeo aéreo, Plácido y Damián

⁵⁴⁷ A propósito del teatro de la meta-memoria histórica, A. Guzmán aclara que “uno de los tiempos dramáticos debe corresponder a dicha época [la Guerra Civil] y/o su continuación en la posguerra, y el otro tiene que tratarse de un tiempo posterior tanto al final de la contienda como al primer tiempo dramático” (290). En este caso, “el prefijo griego ‘meta-’ significa un valor ‘más allá’ [...] el modo teatral y literario por el cual una obra exterioriza y debate, de manera palpable, la relación entre dos épocas diferentes, y por ende, la formación de la memoria colectiva” (290). Para este tipo de teatro – muestra del cual son los dos ejemplos de aporte– el recurso metateatral significa la herramienta a través de la cual realizar esa confrontación entre dos épocas: la Guerra Civil y el presente en el que se actualiza cada representación teatral.

⁵⁴⁸ “Lola: Ha tenido que estallar la guerra para descubrir algunos tesoros muy bien guardados”, Antonio Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto*, Madrid: Castalia, 1999, p. 21. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

⁵⁴⁹ “Lola, Damián y Plácido son los protagonistas de la fábula dramática y sus personalidades escénicas, como es habitual en el teatro de Buero, están construidas con un perfil humano de base realista al que se une una profunda dimensión simbólica” (Serrano y De Paco, XXXVII). A propósito de Lola, la protagonista y autora del relato, estos dos críticos afirman: “El dramaturgo se teatraliza en la figura de Lola, en tanto que ambos (autor y personaje) escriben una memoria del tiempo pasado susceptible de ser tomada al pie de la letra (realidad) o como invención literaria (narración-teatro)” (Serrano y De Paco, XXXVII-I).

desconfían el uno del otro y el manuscrito donde se cuenta todo esto queda interrumpido.

Deducimos que uno de los dos murió a manos del otro a causa de la desconfianza surgida del enfrentamiento civil. Damián y Plácido representan, así, dos formas de llevar a cabo la revolución: radical y conservadora con las víctimas inocentes, respectivamente. Esta confrontación también podría significar una reflexión acerca las disidencias que llevaron a los republicanos a perder la guerra:

Plácido: [...] ¿No crees que, dentro de un siglo, las técnicas de la revolución, aun pendiente, habrán tenido mucho más en cuenta que hoy el respeto a los derechos fundamentales?

Damián: El cambio social no puede obtenerse sin violencia. Como el enemigo no cede nada, hay que arrebatarlo y restaurar la justicia (79).

Tal y como explican Virtudes Serrano y Mariano de Paco, responsables de la introducción a la obra, la anécdota del rescate del cuadro es una excusa para renovar el tema de la memoria histórica y suscitar preguntas a la audiencia espectadora: “*Misión al pueblo desierto* [...] es también una necesaria recuperación de la memoria histórica” (1999, XXIX). Y de nuevo nos encontramos –como en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo– con que esta invitación a la reflexión se realiza de forma más efectiva mediante una metateatralidad explícita:

Así entramos de lleno en uno de los grandes aciertos de esta pieza, el de la indefinición de los límites entre la realidad y la ficción [...]. En la línea de alternancias de realidad-ficción que hemos comentado se halla la voluntad explícita de metateatralidad que se introduce en las acotaciones (Serrano y De Paco, “Introducción”, XXX-I).

Así pues, según los investigadores citados, el elemento de metateatralidad se halla en la confusión realidad/ficción, pero, desde mi punto de vista, esta indeterminación de límites la aporta la “construcción de marco” (Serrano y De Paco, “Introducción”, XXX) que configura dos niveles de ficción: el primer nivel es aquel en el que se encuentran los componentes del Círculo y la lectura del manuscrito manuscrito inacabado constituiría el nivel de ficción inserto que será dramatizado por los personajes componentes de la Junta de Protección, el Frente y el Pueblo. El hecho de que el manuscrito carezca de final y nos quedemos sin saber el desenlace de la historia del rescate del cuadro y que este, en la actualidad –o en el tiempo del discurso–, se halle desaparecido, hace surgir la ambigüedad, la indefinición y la ya citada confusión entre la realidad y la ficción.

A la indefinición del límite realidad/ficción y la estructura de marcos se une la ficcionalización del público como mecanismos que contribuyen a hacer más efectiva la experiencia teatral en el público asistente, tal y como explica Alison Guzmán: “Dicha condición metateatral [...] resalta la colaboración del espectador en la función teatral, y por ende, en la formación de la memoria histórica que la atañe” (Guzmán, 388).

Aparte de estos recursos que afectan de forma sobresaliente a la estructura de la obra, está presente otro tipo de metateatralidad en forma de conversaciones autorreferenciales como las que Lola y Plácido mantienen sobre arte. Lola se interesa por los cuadros de Plácido y su investigación acerca de la percepción visual: “Lola: Y muy buena cabeza. Concebir que la pintura pueda avanzar todavía hacia la visión estereoscópica da que pensar” (60). Damián explica así su investigación a este respecto:

Pensé si no podríamos facilitar la sensación de hueco y de relieve mirando únicamente al centro del cuadro, pero los desdoblamientos laterales y sus mezclas son muy difíciles de reproducir con exactitud y si no movemos los ojos al mirar de nuevo a la obra, no notaríamos ni el hueco ni el relieve real (53).

Este debate autorreflexivo llama la atención sobre la cualidad de artificio de la representación que estamos presenciando, de manera que funcionaría como *mise en abyme* que nos aporta alguna clave de interpretación de la obra. Plácido afirma que la obra hay que presenciarla moviendo los ojos para notar los relieves; quizá, la pieza de teatro engastada en la obra en el primer nivel hay que contemplarla también desde el marco de referencia, desde el tiempo del discurso, el momento de cada representación cuando la obra se actualiza e impele a la audiencia a “subsana la desmemoria colectiva” (Guzmán, 388).

No obstante estas conversaciones autorreferenciales, la estructura de marcos es la característica metafictional más importante. En primer lugar, la metateatralidad está presente desde la acotación inicial que sitúa la acción en un espacio parecido al escenario de un teatro: “El salón de actos de la entidad se asemeja algo a la sala de un teatro” (5). De hecho, esta comparación continúa, ya que la acotación sitúa a los integrantes del Círculo (Secretaria, Presidente y Vocal) en los extremos del supuesto escenario, como si fueran palcos: “Los extremos de lo que podría parecer un escenario vendrían a ser similares a palcos proskenios [...] ocupados por directivos del Círculo” (5).

La estructura encuadrada se pone en evidencia cuando coincide con el procedimiento metateatral de la implicación del público, fin último de la pieza bueriana,

según se ha señalado en los estudios consultados. En primer lugar, esta convocatoria al público para preservar la memoria histórica comienza por la ruptura de la cuarta pared. Los tres personajes que conforman la dirección del Círculo, desde el momento en que se abre el telón, “*permanecen inmóviles por unos segundos, en los que el Presidente y la mujer miran, sonrientes al público*” (5), conformando un enlace con la audiencia que está ficcionalizada en los miembros del Círculo. Estas figuras se dirigen directamente a la sala para explicar los términos en los que se llevará a cabo la lectura del manuscrito: “Presidente: (*A la sala*). No se han distribuido esta vez copias del escrito que va leerse, pero las podrán recoger cuando se determine su próxima discusión [...]. Informaré a los asistentes de que este texto nos lo ha facilitado nuestra secretaria, a quien ruego nos explique cuál es su procedencia” (8). El Presidente, además, como ha señalado A. Guzmán, “también sirve de director metateatral de la puesta en escena del *racconto* sobre la época bélica” (388), esto es, sería otro personaje-dramaturgo que, en esta ocasión, da paso a la acción.

A continuación, la Secretaria responde a la petición de su presidente y vuelve a hablar a la audiencia espectadora para darle toda la información que precisa sobre la dramatización que va a presenciar:

Señoras y señores: el texto que nos ocupa fue redactado por una antecesora mía que, en su tiempo [...] no careció de cierta fama como historiadora de Arte. Nunca lo publicó y yo lo he encontrado repasando papeles. A nuestra Directiva le ha parecido de interés actual y ha aprobado su lectura (8).

Sobre esta estructura encuadra comienza a cernirse la duda y la ambigüedad que son el fundamento de la indeterminación realidad/ficción que hemos establecido como metateatral: “Vocal: [...] Pero me gustaría preguntarle a usted, si entre los papeles de su antecesora, no habría también tentativas de creación literaria: cuentos, novelas que, famosa ya como historiadora, no llegase ella a publicar. ¿No podría ser uno de ellos este texto?” (11). Esto es, la duda sobre el manuscrito tiene que ver con su veracidad en cuanto a documento histórico o elaboración literaria, dicotomía que nos lleva de nuevo al conflicto realidad/ ficción. Esta desconfianza es transmitida incluso por la Secretaria, quien nos hace desconfiar de la utilidad histórica del documento que nos va a presentar: “Esos intentos existieron. Pero lo relatado en la ponencia de hoy no es literatura, sino recuerdo. Aunque eso sí, bajo forma literaria” (11).

Establecidos los espectadores en ese difuso límite entre la realidad y la ficción, comienza la dramatización del texto de la mano de los personajes de Lola, Plácido y

Damián. Esta representación que surge de la lectura de la citada Secretaria es asumida por el público como la manifestación de una convención teatral que pone en evidencia su carácter de elaboración ficcional:

Presidente: [...] Proceda, pues, señorita, a la lectura de la ponencia ya elegida. [...]. ¿Vacila usted? (*Sonríe*). Pero usted lee muy bien... (*Al público*). Ya lo verán. Ustedes podrán imaginar incluso lo que ella lea como escenas vividas por actores en un teatro (12).

Este comentario autorreflexivo tematiza el acto de la recepción, poniendo de manifiesto las evocaciones que realiza la audiencia al hilo de la lectura. Las escenas teatrales que veremos funcionarían, así, como una objetivización de lo que aparece en nuestra imaginación cuando recibimos el texto. No obstante, no hay que perder de vista que esta esta recepción no está exenta de subjetividad, dado que en el teatro bueriano se combinan “la dimensión social con la ética, la alternancia de puntos de vista subjetivo y objetivo” (Virtudes Serrano y Mariano de Paco, *Misión*, 1999, XXI). El componente subjetivo que conlleva el acto de la recepción teatral contribuye al ya mencionado aspecto de la ambigüedad e indeterminación realidad/ficción de la pieza.

Las “escenas vividas por actores en un teatro” de las que habla el Presidente comienzan cuando la Secretaria las convoca con su lectura: en el momento en que la mujer empieza a leer, se apaga la luz sobre ella y se ilumina en otra parte del escenario según la ubicación pertinente. De este modo, el escenario se convierte en un espacio de multilocalización donde se suceden acciones que ocurren en lugares y tiempos diferentes: “Secretaria: (*Su voz*). El escrito dice así: Trabajaba yo en la Junta del Tesoro Artístico [...]. (*Su voz se vuelve inaudible, mientras se intensifica la remota canción que cobra fuerza*)” (13).

Esta dramatización que configura el nivel inserto de ficción alberga el relato del rescate del cuadro, el encuentro con Damián y el bombardeo en el pueblo donde quedan atrapados los tres personajes. Mientras tanto, la directiva del Círculo ocupa los márgenes del escenario, como si estuvieran en un palco, tal y como precisaba la acotación.

La estructura de marcos se pone en evidencia cuando la narración de los hechos deja paso a la voz de la narradora-protagonista del relato, cuya intérprete es la propia Secretaria⁵⁵⁰: “(*La penumbra gana a todos mientras la Secretaria del Círculo, leyendo*

⁵⁵⁰ También se podría afirmar que en la Secretaria se manifiesta el recurso metateatral del papel dentro del papel ya que, por un lado, es lectora y de manera interpuesta, es la intérprete de la voz de Lola.

en el primer término, se ilumina). / Secretaria: Tampoco yo imaginé lo que me esperaba, pero debo reconocer que fui quien lo sugirió” (19).

Esta ficción encuadrante es vulnerada cuando los tres personajes que constituyen el Círculo atraviesan los diferentes niveles de ficción para dirigirse a la audiencia espectadora ficcionalizada en los miembros de su organización, como explica Alison Guzmán: “La lectura de dicho documento histórico se debate entre la audiencia imaginaria que va a escuchar cierta lectura y los espectadores asistentes a la puesta en escena de *Misión al pueblo desierto*” (387). Por ello, Serrano y De Paco caracteriza a estos personajes como “figuras capacitadas para atravesar barreras y compartir el espacio del ayer con los seres de la historia e, incluso, para alternar su voz con la de los protagonistas” (XXXV).

Vemos que la Secretaria ocupa una posición marginal en el escenario, como corresponde a su función de marco e intermediaria con la sala:

Lola: Como cada día. *(Tras unos segundos se amortigua el cañoneo y la escena se oscurece. En su lateral, se ilumina la figura de la Secretaria del Círculo que prosigue su lectura)*.

Secretaria: Ninguno de los dos sabía entonces lo que nos esperaba [...]. *(Es ahora la voz de Lola la continuadora de la relación comenzada por la Secretaria)*.

Lola: *(Su voz)*. En ese confuso estado de ánimo llegué [...] (28).

Es decir, Lola y la Secretaria se dan alternativamente la palabra, poniendo en evidencia el acto de la enunciación teatral. Estas serían, por tanto, no interrupciones de la acción en sentido estricto sino trasvases de un nivel de ficción a otro. Cuando la acción sí queda claramente suspendida es hacia el final de la obra, mientras Lola, Damián y Plácido están deliberando cómo montar el cuadro en la furgoneta: “*(Se ilumina bruscamente el lugar del vocal)*. / Vocal: *(En pie)*. Y entonces oyen ustedes el estallido y comienza el problema que a mí me parece... tan literario” (52). La Secretaria le contesta: “*(Se dirige a la sala)*. Y el relato no habla de ello todavía, sino del repentino interés de mi antecesora por otras pinturas que también vio. *(Lee)*” (53).

Estas detenciones de la acción para insertar una conversación autorreferencial acerca del desarrollo del relato literario contribuyen a recordar que estamos asistiendo a la lectura de una narración. Las interrupciones y la alternancia de narradoras – Lola/Secretaria– implican a la audiencia en el hecho de que la historia que está presenciando se halla cubierta de tantos marcos que es difícil o imposible demostrar su veracidad. En primer lugar, no sabemos cuánto hay de relato histórico y cuánto de

elaboración literaria y, en segundo lugar, el relato nos llega a través de una persona que no es la autora, aunque es alguien cercana a ella.

En otra ocasión más vuelve a interrumpirse la acción por parte del Presidente quien, como hemos visto, actúa de director teatral al detener y reanudar la acción o, como en esta ocasión, para proponer una elipsis de contenido a la lectora. La Secretaria se dispone a contarnos el momento en que Lola, Damián y Plácido bajan al sótano para escapar de los bombardeos:

(La escena se oscurece, sin que los dos laterales se enciendan, algo más despacio el izquierdo que el derecho. La Secretaria, en pie y con su libreto, es detenida por el risueño Presidente).

Presidente: *(A la Secretaria)*. Solamente lo que hablaron mientras bajaban la escalera por favor (62).

Pero inmediatamente después, la lectura es de nuevo detenida por el Vocal para incluir una nueva sombra de duda acerca de la realidad o ficción del relato. La Secretaria lee cómo Lola llora cuando bajan al sótano y el Vocal interrumpe para adelantar el bombardeo que tiene lugar, hecho clave en la historia. Esta suspensión y anticipación de la acción se convertiría en un mecanismo de distanciamiento y, de nuevo, nos recuerda que la función que estamos presenciando es una elaboración artística cuya veracidad histórica no se puede comprobar.

El Vocal, interrumpiendo la lectura bruscamente, nos desvela un hecho relevante para el desarrollo de la historia como es el del bombardeo que tiene lugar mientras los personajes están encerrados en el sótano: “*(Entre tanto, el Vocal Adjunto entra despacio en el lateral izquierdo y se queda mirando, sin sentarse, a la Secretaria)*. / Vocal: Perdón. ¿Lloró doña Lola antes o después del bombardeo? [...]. Si no recuerdo mal, es ahora cuando sobreviene” (62).

El Presidente le recrimina por adelantarse a los hechos y llega a sugerir una alteración en la lectura del discurso por orden del Vocal, lo cual arroja más incertidumbre acerca de la fidelidad del relato: “Sí, pero usted ya lo ha adelantado. ¿Quizá aconsejó a la señorita secretaria que omitiese ese detalle?” (62).

Después de que la Secretaria, en efecto, leyera que se produjo el bombardeo, el Presidente, como director teatral, decide hacer un descanso que coincide con el intermedio de la propia obra. La realidad de los asistentes se equipara, así, al teatro, ya que estos disponen de una pausa, como la de los miembros del Círculo en la Sala de Juntas; realidad y ficción se superponen, por tanto. Cuando se reanuda la acción, el

público ha de atravesar de nuevo todos los niveles de ficción que nos llevan a la historia de Lola, Damián y Plácido, de manera que se repite otra vez el ritual del Presidente-director de escena que otorga la palabra a la Secretaria: “Presidente: Reanudamos nuestra lectura con el suceso más grave. Nuestra secretaria tiene la palabra” (65). Esta comienza a leer no sin antes apelar a la audiencia y a su imaginación para recrear la explosión de las bombas, de manera que la convocatoria de la participación del público es constante en toda la obra: “Secretaria: Gracias, señor presidente. Nuestros oyentes son libres de imaginar el estallido de las dos bombas. (*Consulta su texto*). La narradora nos cuenta cómo refugiados de nuevo en el sótano de Plácido el ruido de los aviones creció hasta que... muy cerca... (*lee por encima*) reventó una bomba y otra a los pocos segundos” (65). Y, a continuación, la Secretaria comenta, autorreflexivamente, la forma literaria en que está escrito el relato, guiando nuestra interpretación: “Es evidente el énfasis y el temor con que esto se describe” (65).

Estas interrupciones comprometen los límites entre la ficción marco y la inserta, hasta que, en el final de la obra, la ficción en segundo plano sustituye a la ficción marco, ya que es Lola-narradora quien nos habla en lugar de la Secretaria: “*La luz crece en el lugar donde lee la Secretaria. Junto a ella se precisa la imagen de Lola [...]. La Secretaria parece seguir leyendo, pero, imperceptiblemente, es Lola quien habla como si fuese ella quien prosiguiera la lectura, aunque recita sin leer*” (83). En este punto, la audiencia espectadora toma plena conciencia de cuál es el sujeto de la enunciación, ya que es Lola quien habla directamente pero desde el tiempo de la historia, es decir, rompe la cuarta pared y, además, realiza un viaje en el tiempo para convocar, una vez más, nuestra capacidad de evocación e implicación como espectadores: “Me gustaría que quienes escuchasen o leyesen mañana este texto me imaginasen ideándolo y a punto... de llorar [...]. Como si estuviesen en un teatro y fuese yo la actriz, si a tanto había llegado la impresión de su lectura. Pero soy una persona verdadera” (83). Aquí se produce una dislocación en la percepción, ya que estamos presenciando un personaje teatral que nos habla desde otro estadio temporal, de cuya existencia real se nos ha hecho dudar desde el inicio del relato y que, sin embargo, afirma que es una “persona verdadera”. Advirtamos aquí la ironía autorreferencial de Lola-narradora al presentarse a sí misma como una actriz que interpretará su propia historia, produciéndose una identificación total actriz/personaje que está en la línea de la ambigüedad realidad/ficción que se practica a lo largo de toda la pieza.

La indefinición también existe en la negación de que se está ante una obra de teatro, como afirma el vocal al final de la pieza: “¡Curioso relato [...]! Si fuese una obra teatral, sería cualquier cosa menos un adecuado desenlace, al menos según se entiende, todavía hoy, el teatro” (85). La arrogancia que este personaje ha mostrado desde el inicio de la obra con sus puestas en cuestión y la anticipación de algunos hechos importantes del relato se expresa ahora ignorando la existencia de la obra de teatro que acabamos de presenciar, deslegitimando su final como una conclusión apta o adecuada para un montaje teatral.

En esta afirmación que pone en cuestión la idoneidad o no del final se puede ver cierta crítica al panorama teatral de finales del siglo XX, porque el relato, como se aprecia, queda inconcluso tras una conversación entre Plácido y Damián y muerte de uno de ellos cuya identidad desconocemos. Ahora sí, la Secretaria vuelve a tomar la palabra para ayudarnos a recorrer, a los espectadores, los sucesivos marcos por los que hemos de pasar, de este modo, la Secretaria deja paso al Presidente que cerrará la sesión no sin antes dirigirse al público ficcionalizado: “Recomiendo que traigan sus respuestas propias al Círculo en la sesión próxima, no ahora. El contenido del problema obliga a fijar su discusión en una reunión futura [...]. O en la calle, después de salir hoy...” (84). El Presidente encomienda a los miembros del Círculo asistentes a la junta que elaboren sus propias conclusiones sobre el relato, pero esta tarea coincide con la que supuestamente se encomienda al público real y que no es más que reflexionar y juzgar los hechos acaecidos durante la Guerra Civil para que no caigan en el olvido.

Finalmente, el Presidente, como buen director de escena, retoma la palabra para devolver a los espectadores a su realidad. Les habla como a los miembros del Círculo pero sus palabras bien pueden ir destinadas a la audiencia espectadora de esta y de cualquier obra de teatro: “(*Al público*). Señores socios y visitantes: que cada cual imagine el destino de esos tres cuya misión se nos ha relatado y en cuya aventura yo creo firmemente” (86).

Las palabras finales del Presidente lo descubren como auténtico maestro de ceremonias que moraliza, justifica y da sentido al relato dramatizado que acabamos de presenciar: “Como tantos otros seres humanos, se nos han ido sin que sepamos bien qué les movió, cómo acertaron o cuáles fueron sus errores. Así son nuestras vidas y en ello está nuestra fatalidad y, tal vez, la grandeza de algunos” (86). Finalmente, termina con el propósito de esta pieza que no es otro que trasladar a los espectadores la necesidad de no echar en el olvido los desastres de la guerra:

La obstinada oposición a nuestra secretaria de nuestro vocal adjunto me ha llevado a sospechar, y pido perdón por ello, que el rescoldo de la Guerra Civil acaso siga siendo más vivo entre nosotros de lo que pensamos... Puede que sólo sea el sobresalto inevitable de quienes recordamos sus consecuencias..., el anhelo de que quizá no todo está perdido (87).

Y no hay nadie que mejor conozca sus consecuencias que el propio Buero Vallejo, encarcelado durante el franquismo y condenado a muerte, aunque su pena fue conmutada posteriormente. Alison Guzmán comenta este hecho como determinante en la dedicación de Buero a este tema, que trata de forma directa, por primera vez, en esta obra: “A la vez y a través de la redacción y el montaje de *Misión al pueblo desierto*, su autor –que participó activamente en el bando republicano durante la contienda, fue encarcelado en los inicios del franquismo, y cuya condena a muerte fue conmutada posteriormente– se considera dispuesto a tratar el tema del conflicto civil directamente por vez primera, si bien el contenido no había dejado de mediar en su obra de forma indirecta por la huella indeleble que había dejado en él” (Guzmán, 396).

Buero, por tanto, quiere que la impronta imborrable que le dejó la guerra civil se convierta en memoria que hay que preservar, por lo que elabora esta pieza con una estructura metateatral que implique a la audiencia espectadora. Por su parte, otro dramaturgo, Alberto Miralles, pretende lo mismo, esto es, traer el drama de la guerra civil al presente de los espectadores a través del recurso metateatral del fantasma en *El volcán de la pena escupe llanto* (1997). Como en el caso de *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra, el Maestro, transmutado en fantasma o espíritu fusilado por el régimen franquista se dirige directamente al público, para contar, clarificar o reivindicar su muerte y la operación olvido a que ha sido sometida su historia.

A partir del momento mismo en que recibe el disparo, el Maestro, como un personaje del más allá, nos narra el proceso por el que su fama fue inventada, manipulada, alabada o vilipendiada, según el bando que se apropiara de ella.

La metateatralidad de la pieza estriba en la función del personaje del Maestro como narrador, intermediario entre el escenario y la sala o director de escena. El protagonista es este oficiante de la ceremonia, ya que es él quien evoca a los personajes que van apareciendo en el escenario: “*Estamos en la memoria del protagonista; por lo tanto, el resto de los personajes [...] participa en la acción cuando es convocado por el recuerdo*”⁵⁵¹. De esta forma se crean varios niveles de ficción que confluyen y se

⁵⁵¹ Alberto Miralles, *El volcán de la pena escupe llanto*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 137-56, p. 138. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a

interrelacionan entre sí. El personaje-espectro es además un narrador-generador de la acción puesto que de su imaginación procede la acción que presenciaremos encima del escenario, configurando, así, un nivel de ficción inserto.

El Maestro se dirige directamente al público, evoca a los personajes y conversa con ellos: “Maestro: me dieron paseíllo en una noche agostaña de escandalosas chicharras. (*Entra en la luz de la escena el Maestro y espera a que se oigan las chicharras que ha mencionado. Luego asiente y se dirige al público*)” (139). Vemos en esta cita cómo el personaje actúa de director de escena convocando los elementos que han de aparecer y, al mismo tiempo, habla a la audiencia configurándose en intermediario entre la acción en el tablado y los espectadores. En otro momento, apreciamos este poder de oficiante de la escena cuando menciona el tipo de luz que caracterizaba la noche en la que fue fusilado y, en ese instante, esta se hace visible: “La luz de la luna, amordazada por nubes sin prisa, apenas si alumbraba el miedo de mis pasos. (*Su entorno se ilumina tal y como lo ha descrito*)” (139).

Incluso, en otras ocasiones, podemos apreciar ese diálogo autorreferencial del director de escena con sus personajes: “Y en esta fosa enterraron a un judío... (*El Judío niega con la cabeza*)...Bueno, no era judío, pero tenía la nariz larga” (142). No obstante, algunos personajes, como su mujer, muestran su disconformidad con lo que el director ha dispuesto:

Maestro: Y mientras, para evitarse represalias gananciales, mi mujer voceaba a tierras, mares y vientos que se había separado de mí porque, gracias a su intuición de afecta al Alzamiento, comenzó a adivinar mis “excrecencias ideológicas”.
(*La Esposa que va a hablar se detiene*).
Mi mujer no utilizó ese término.
(*La Esposa corrobora negando con la cabeza*) (148).

El propósito del Maestro es sacar a la luz la verdad y desvelar la manipulación que se ha hecho de su biografía una vez fue fusilado, denuncia que realiza por su propia boca echando mano de su función como intermediario entre el público y la sala:

Y en medio de estos ires y venires, mi cuerpo siguió donde estaba, porque como no se concedió una amnistía y se ejerció la victoria, nadie pudo desenterrar a sus muertos [...]. Mientras, se tachó mi nombre de actas y cédulas, contribuyendo, como suele ocurrir, a expandirlo [...]. De muerto necesario pasé a víctima ejemplar y para que no hubiera otro mártir, intentaron denigrar mi memoria (147).

La adulteración de la memoria del Maestro fue auspiciada por el hecho de que el cuerpo fusilado nunca se recuperó, por lo que es el protagonista quien ahora quiere o necesita justificarse, limpiar su memoria, para lo cual, va explicando la evolución que fue sufriendo su fama, desde la absoluta ascensión a los altares hasta el olvido y la denigración: “No terminó ahí mi evolución pues de víctima acabé en héroe [...]. Y de esa manera, el héroe comenzó a ser leyenda” (150). Es de esta forma que la operación olvido sobre la figura del Maestro pretende erigirse en ejemplar para todos los muertos de la guerra

No obstante, tras la Guerra Civil y el triunfo del bando nacional, su memoria fue olvidada: “Sin la certeza de mi muerte e ignorado el destino de mi vida, me vi privado de tributos y glorias” (152). Pero el olvido definitivo vendría con el fin del régimen franquista y los procesos de transición y democracia que se llevaron a cabo de manera apresurada para evitar hurgar en las heridas:

Pero cuando tras la muerte del dictador, en España se aceptaron los derechos democráticos, el pueblo, harto de un pasado en el que todos tenían mucho que callar, decidió cimentar su futuro sobre el olvido. Y, en la vorágine de la desmemoria, el recuerdo de mi vida se transformó en un incómodo lastre (154).

Lo absurdo del fusilamiento y de la operación olvido queda subrayado más todavía por el hecho de la indefinición ideológica del Maestro, quien nunca profesó ninguna ideología concreta y vivía sin demasiada pasión o compromiso: “Ni alto, ni bajo; ni grueso, ni delgado; ni pelón, ni hirsuto. Nunca mis sueños fueron pesadillas. Jamás tuve anhelos, me limitaba a tener deseos. Fui agnóstico para evitar el esfuerzo de creer” (143). Como acabo de decir, este sinsentido de vivir evidencia el carácter inútil de su muerte pero también lo surrealista de la transformación y manipulación de su fama: “Mi muerte perdió su eco y con el silencio pude gozosamente descansar para siempre a salvo de la memoria, en el ámbito de lo oscuro” (156). Finalmente, como era alguien insignificante, su muerte acabó desapareciendo en la oscuridad del olvido, por lo que ya no fue necesario buscar su cuerpo donde había sido arrojado tras recibir un tiro en la nuca.

2.2. Traumatizados por la educación franquista

Una parte de la preservación de la memoria histórica es responsabilidad de aquellos que pasaron su infancia y adolescencia durante el franquismo sufriendo un sistema educativo –escolar y familiar– represivo y, en ocasiones, con episodios de

abusos. Este pasado nefasto se trae al aquí y ahora teatral por parte de esos niños que nos hablan convertidos ahora en adultos, como testimonios vivientes de esa violencia ejercida contra la infancia.

La educación represora durante el franquismo es analizada en *Fuiste a ver a la abuela???* (1979), de Fermín Cabal y *Juegos prohibidos* (2002), de Alberto Miralles, cuyas víctimas, ahora personas adultas, nos hablan desde el presente, tratando de concienciarnos acerca de las contradicciones de esta educación y la hipocresía de sus educadores⁵⁵².

Fuiste a ver a la abuela??? (1979) cuenta la vida de la familia Llantada durante la dictadura, una familia tradicional, de ideología franquista con un padre autoritario y maltratador, cuyos hijos, Antonio y Miguel, como consecuencia de este ambiente hostil se ven con dificultades para desarrollarse en su vida adulta. Es por esto por lo que Miguel termina por abandonar la casa mientras que Antonio tendrá problemas con sus relaciones a lo largo de su vida. No obstante, el gran drama de estos niños del franquismo es que este ambiente familiar opresor y represor se reproduce en los otros espacios públicos que han de cuidar el desarrollo de su infancia y su adolescencia.

Esta omnipresencia del maltrato infantil en la familia durante el franquismo y en el colegio se pone en evidencia a través de dos recursos metateatrales fundamentales: el fragmentarismo de la estructura en secuencias que destruyen el orden cronológico y el teatro dentro del teatro, que enmarca esta construcción segmentada.

En cuanto a la estructura segmentada, Huerta Calvo precisa que la obra se construye “mediante la fragmentación y la elipsis” (2003, 2868). La unidad de composición son las secuencias yuxtapuestas o simultáneas, con analepsis y prolepsis, fenómenos que aportan un ambiente de irrealidad cinematográfica al estilo de *Ello dispara* –del mismo autor–, que hemos analizado más arriba. Esta alteración del orden cronológico pone en evidencia, por tanto, el carácter de construcción ficticia de la obra teatral⁵⁵³.

Por otro lado, la metateatralidad se manifiesta expresamente con el teatro dentro del teatro que enmarca esa serie de secuencias que componen la obra. La pieza se abre y

⁵⁵² Fermín Cabal “propone una exploración sobre el proceso formativo de un personaje perteneciente a la generación del autor [...]. Afronta desde el presente las lacras educacionales y familiares que forman parte del incómodo bagaje personal de quien vive en un modelo de sociedad muy diferente” (Huerta Calvo, 2003, 2868).

⁵⁵³ “Todo ello remite a técnicas cinematográficas muy caras a Cabal y explotadas por grupos teatrales independientes” (Ortas Durand, 1993-4, 54).

cierra con el ensayo de la habitual representación teatral escolar de Navidad, de manera que se podría afirmar que la obra en sí está encuadrada por estos ensayos teatrales:

El teatro dentro del teatro *stricto sensu* aparece en *Fuiste a ver a la abuela???*, cuyo principio y final son idénticos: ambos repiten la escena del ensayo de una representación de un belén, si bien podemos observar algunas diferencias. En el primer caso se presenta un montaje infantil de la natividad de Jesús, en el transcurso del cual Miguel es despojado de su papel y vestidura de ángel en función de un criterio moral [...]. En el segundo, el nacimiento se asocia a Antonio y a su hija Elisa, adquiriendo un tono profano [...]. La inversión es evidente: el tiempo ha pasado, se han desvanecido los valores de la infancia pero también los de la represión y la dictadura; ya no hay ángeles en escena (Ortas Durand, 1993-4, 53)

Tal y como explica Ortad Durand, con la noticia, al final de la obra, del nacimiento de la hija de Antonio, se pretende transmitir un mensaje más esperanzador para las futuras generaciones. A pesar de esta esperanza que se une al cambio de régimen, los personajes de *Juegos prohibidos: (el crepúsculo del paganismo romano)* (2002), de Alberto Miralles, no quieren que olvidemos a esta generación que se educó en el franquismo con grandes carencias y abusos.

Un grupo de chicos y chicas internados en sendos centros religiosos, uno masculino y otro femenino, respectivamente, se reúnen por las noches para desahogarse y contar sus experiencias. En estas conversaciones clandestinas salen a luz los abusos sexuales de los que algunos son víctimas así como la queja ante una educación centrada de manera obsesiva en el aspecto religioso.

Los jóvenes se ven incapaces de denunciar esta situación hasta que Remedios se suicida y deciden rebelarse contra los abusos. Su única ocasión para poner estos hechos en conocimiento público es la tradicional función teatral de Navidad; no obstante, esta victoria también les resulta contraproducente, ya que tanto ellos como los criminales son expulsados del centro.

El teatro dentro del teatro, la ficcionalización del público y la ruptura de la cuarta pared son los mecanismos metateatrales que contribuyen a actualizar este drama al público espectador de hoy.

En primer lugar, la obra inserta constituye una *mise en abyme* de la acción principal, puesto que saca a la luz una verdad que afecta a la obra marco como es la situación de abusos ocultada. En realidad, se llevan a cabo dos representaciones simultáneas en ambos colegios, el masculino y el femenino, en las que las y los jóvenes modifican el texto para ajustarlo a su denuncia y concluir que son los cristianos, y no los

paganos, los que merecen un castigo por basar su enseñanza en el Espíritu Nacional y por practicar un tipo de amor ilícito.

La representación escolar se lleva a cabo en el escenario dentro del propio escenario y el público es la audiencia espectadora real ficcionalizada en el alumando de ambos colegios. De hecho, el padre Severiano rompe la cuarta pared para dirigirse al público como si fueran sus propios alumnos, hecho que demuestra la ficcionalización que acabo de mencionar.

También los personajes rompen la cuarta pared al final de la obra como forma de actualizar el drama en el aquí y ahora de la representación dirigiéndose directamente al público para explicar las consecuencias de su rebelión. Estas fueron nefastas, ya que todas las personas implicadas, profesorado y alumnado, fueron objeto de expulsión y los jóvenes no pudieron superar su trauma de manera que les fue imposible volver a encontrarse y hablar con normalidad del tema.

Pero el sistema educativo franquista no solo es represivo con su alumnado sino también con el profesorado, que ha de vigilar el vocabulario que emplea en sus clases para no ser objeto de mortales represalias. Es lo que le ocurre al profesor de Historia de *El sudario de tiza* (2002), de José Sanchis Sinisterra⁵⁵⁴, amonestado y sentenciado a muerte por haber transmitido otra versión de la historia diferente a la difundida por el régimen. Este maestro se encuentra ahora ante la asamblea espectadora, a quien ficcionaliza como a sus alumnos para rectificar sus palabras y evitar las mortales consecuencias:

Les decía que La Historia de España es como la raíz de... Bueno: son palabras del señor director... Que, por cierto, del mismo modo que fue informado de... mis explicaciones del último día... Que no son más, naturalmente... Las opiniones que expuse en la última clase, quiero decir... Esas opiniones no son... Les estaba exponiendo, justamente, una visión de la historia... errónea, distorsionada, tendenciosa... liberal, en fin. Pero parece que eso no quedó claro, que alguno pensó... (95).

La manera de transmitir el miedo que hace titubear al Maestro y que hace aflorar el patetismo de este personaje coaccionado en su forma de dar clase⁵⁵⁵ es a través del recurso metateatral de la ficcionalización del público: “El dramatismo es contagiado al

⁵⁵⁴ Esta pieza, junto con otras sobre la Guerra Civil, pertenecen a *Terror y miseria en el primer franquismo* (2002), un proyecto “comenzado en 1979, abandonado y retomado en 1998 y finalizado en 2002” (Sánchez Arnosi, “Introducción”, 2002, 30).

⁵⁵⁵ “Toda la Historia patria es una lucha entre la misión imperial de crear una unidad universal en lo trascendente... y cristiana, claro... un imperio cristiano universal... O sea, esa vocación que se expresa en el lema del Movimiento Nacional: ‘Por el Imperio hacia Dios’” (95).

público porque es tratado como el alumnado, siendo obligado así a participar de la acción escénica, a sentirse aludido por las órdenes y réplicas del profesor” (Guzmán, 2012, 233). La equiparación público-alumnado implica a la audiencia en esta tarea –que es la de todas las piezas de *Terror y miseria en el primer franquismo*– de rescatar la memoria histórica.

3. Máscaras, farsas, circo y charlas científicas

Este último apartado lo dedicaré a agrupar obras cuyo escenario alberga ficciones insertas de naturaleza diferente a la teatral, como el espectáculo de títeres o muñecos, un número circense o una conferencia de divulgación científica. La inclusión de este segundo nivel de ficción crea una estructura de marcos que contribuye a realzar la implicación y participación del público en asuntos de temática tan dispar como el origen y legitimidad del poder, el papel que desempeñamos en la sociedad, el autismo o la alteración del espacio-tiempo.

3.1. Máscaras, muñecos y circo

Me atrevería aventurar que las tres obras que mencionaré a continuación contienen un tipo de metateatralidad cercana a los maestros del género en la Europa de mediados del siglo XX, como Jean Genet o Samuel Becket. Las obras de Francisco Benítez, Fernando Arrabal y Luis Riaza a las que me referiré aquí contienen un teatro de inspiración genetiana, en el sentido de que se observa una tensión entre el rol social y el individual, manifestada en el uso de máscaras o muñecos que representarían la faceta pública, social o externa⁵⁵⁶. De la misma manera que en Jean Genet, el papel dentro del papel en los mencionados autores españoles contribuye a denunciar las relaciones opresivas de poder existentes en los diferentes niveles de la sociedad.

En primer lugar, hablaré brevemente de *Farsa inmortal del anís Machaquito* (1984), de Francisco Benítez⁵⁵⁷, donde mediante la farsa y el humor carnavalesco se pretende desmitificar la institución familiar presentándonos a tres personajes arquetípicos que se debaten entre su personalidad individual y su rol social. La Madre

⁵⁵⁶ Pedro Ruiz Ramón apunta este emparentamiento de Benítez con Riaza en su uso de muñecos y elementos de sustitución: “La faceta más reconocible [de Francisco Benítez] apunta al mundo guiñolesco y esperpéntico de la farsa, donde su escritura se cruza con las de autores como Nieva, Riaza o Romero Esteo”, en “La teatralidad bifronte de Francisco Benítez”, *Monteagudo* (2004).

⁵⁵⁷ Francisco Benítez, *Farsa inmortal del anís Machaquito* (con *Melodrama verídico de Burri de Carga*), Madrid: La Avispa, 1985. F. Benítez (Córdoba, 1944) cultiva asimismo un tipo de teatralidad popular en *La Vaquera de Finojosa* (1999) y *Góngora* (2001). Dentro de sus últimas obras está *Pergamino de la historia de Francia* (2001) y *Belalcázar* (2003), según Pedro Ruiz Pérez (2004).

Incestuosa, el Padre Literato y la Hija Ingenua “saltan flexiblemente de lo que diríamos su ser real a su ser simbólico, a su ser hiperbólico y simbólico”⁵⁵⁸. Esta representación simbólica es la Mujer Caballo, el Arzobispo de Bujalance y la Sota de Copas, respectivamente⁵⁵⁹: “Son, pues, a tiempo parcial, la madre incestuosa o la mujer caballo; el padre impotente o el arzobispo de Bujalance, etcétera, e incluso en algún caso en triple desdoblamiento” (LLS, 1984). En la pieza, el rol interpuesto arrojaría una imagen invertida del rol social o rol en primer plano, desvelándonos las contradicciones e hipocresías de la sociedad burguesa.

De igual modo, el papel dentro del papel es el mecanismo metateatral del que se sirve Luis Riaza en *Retrato de la dama con perrito* (1976), para poner de manifiesto su denuncia de la perpetuación en el poder y la eterna dicotomía opresor/oprimidos⁵⁶⁰. Además del citado procedimiento, la disposición del escenario revela un interés metateatral puesto que está dividido en dos espacios concéntricos, el más central y elevado de los cuales representa el balneario, rodeado, a su vez, por las dependencias del servicio.

La Gran Dama teatraliza su vida y su muerte asistida por el Artista Adolescente, “narrador del rito de muerte” (Ragué-Arias, 64). La protagonista representa su trayectoria vital como si fuera una obra de teatro y en esta función los muñecos encarnarán a los otros personajes de su vida: su hermana y su marido, de cuyos engaños fue víctima.

Pero el “heredero del poder”⁵⁶¹, el criado Benito, espera su turno junto con Francisca, la otra criada, jugando a ser la Gran Dama y al Artista Adolescente en una nueva expresión del papel dentro del papel cercano a *Las criadas* de Genet. La representación inserta de Francisca y Benito desemboca en una sustitución de la

⁵⁵⁸ L.L.S, “‘Farsa inmortal...’, en la Cadarso”, *ABC* (1984).

⁵⁵⁹ “Personajes emblemáticos, surgidos del folklore, la leyenda o el imaginario inconsciente” (Ruiz Pérez, 2004, 3).

⁵⁶⁰ Luis Riaza, *Retrato de la dama con perrito: drama de la dama pudriéndose*, Madrid: Espiral/Fundamentos, 1976.

⁵⁶¹ Pedro Ruiz Pérez, “Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza”, *Anales de literatura española*, n.º 5, 1986-7, pp. 479-94, p. 483. Este imprescindible artículo para entender la poética riaciana explica los conceptos centrales del teatro de sustitución y la idea del dramaturgo de “poner al descubierto el funcionamiento de los diferentes mecanismos que contribuyen a desrealizar la existencia, es decir, a despojarla de todo valor de realidad a través de un proceso de enajenación” (2). Teniendo en cuenta la teatralización de la vida que realiza L. Riaza, Ruiz Pérez propone como concepción de metateatro “aquel que se tiene a sí mismo como objeto de reflexión, convirtiendo su gramática específica en la base de sus argumentos, según el modelo de función metalingüística del lenguaje que delimitara Roman Jakobson” (493).

realidad por el teatro, en consonancia con la concepción riaciana del drama. De este modo, Benito asesina a la Gran Dama, usurpa su poder y se erige como el nuevo elemento opresor, ofreciendo así “una visión pesimista sobre las posibilidades de cambio, sobre el resultado de una posible revolución” (Ragué-Arias, 64).

De nuevo las estructuras de poder vuelven a estar presentes en *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1977), de Fernando Arrabal⁵⁶², cuyos dos protagonistas encarnan el binomio dominador/dominado. De la misma forma que para la obra de Riaza, el recurso metateatral fundamental es el papel dentro del papel aunque también la presencia de un personaje-dramaturgo, el Emperador, demiurgo que –al modo del Próspero de Sanchis Sinisterra– crea el día y la noche y mueve montañas.

El solitario Emperador acoge al Arquitecto para que desempeñe los papeles del individuo opresor, contrafigura necesaria para que el mandatario pueda ejercer su cargo dominador. De este modo, el Arquitecto realizará las funciones de la parte dominada en las parejas madre-hijo, esposo-esposa o rey-súbdito, con el fin de dejar en evidencia el carácter impuesto y artificial de los roles sociales así como la naturaleza accidental, voluble e intercambiable del poder –del mismo modo que L. Riaza en la obra inmediatamente anterior–.

El recurso del papel dentro del papel se hace evidente en la escena del juicio, en la que el Arquitecto-juez acusa al Emperador de la desaparición de su madre. Una vez demostrada la culpabilidad del mandatario, este le pide al Arquitecto que lo mate, de manera que, desaparecido el Emperador, el Arquitecto ocupa su lugar y la obra torna a su comienzo, a la búsqueda por parte del nuevo emperador de otro arquitecto contra el que ejercer su poder. La autoridad, de nuevo, queda desmantelada como un atributo innato y pasa a ser denunciada como una contingencia intercambiable.

El desmantelamiento de los roles sociales se puede realizar asimismo en un espacio donde tradicionalmente se teatraliza la realidad: el circo. En el de *La última pirueta* (1994), de Alonso de Santos, una compañía de circo ha de luchar contra sus propias decepciones y fracasos personales para procurar el éxito de su negocio, que se encuentra al borde de la quiebra. El Director, el Hombre Forzudo, Violeta –la Funambulista Ciega–, el Domador y el Enano son los integrantes de una compañía circense en ruinas cuya única solución está en el milagro de que Violeta recupere la vista.

⁵⁶² Fernando Arrabal, *El arquitecto y el emperador de Asiria* (con *El cementerio de automóviles*), ed. Diana Taylor, Madrid: Cátedra, 1984.

Para Wilfried Floeck, la pieza significaría una reivindicación de las artes (el circo, el teatro) por encima del utilitarismo impuesto por la sociedad, no obstante, aquí me interesa su aspecto metateatral representado por el circo dentro del teatro, variante del tipo de estructura encuadrante, y por la autorreferencia al mundo del espectáculo.

La vida detrás del escenario –recurso habitual en las obras que tratan sobre compañías de teatro– convierte a esta familia circense en microcosmos de la sociedad habitada por unos tipos sociales con los cuales nos podemos identificar. De hecho, en la “Nota del autor”, éste establece el paralelismo circo/vida –análogo al de vida/teatro–, en el sentido de que cada persona se arriesga continuamente en su vida, como en un circo.

Los dos niveles de ficción se crean desde el momento en que el escenario del teatro alberga una carpa de circo. De este modo se configura una estructura de marcos en la que el nivel de referencia corresponde al escenario del teatro en el que se va a representar *La última pirueta* y el nivel engastado sería la pista del circo donde los artistas ensayan sus números y tiene lugar la acción. En este metaespacio se desarrolla el espectáculo circense en el que Violeta recuperará la vista, favoreciendo, así, la reapertura y éxito del negocio. Esta escena constituye una *mise en abyme* por cuanto contribuirá a hacer conscientes a los demás personajes de que sus frustraciones son lastres que han de soltar para hacer que el circo prospere.

3.2. Experimentos científicos

En este capítulo dedicado a otro tipo de representaciones insertas en una obra de teatro, quisiera incluir las conferencias, refiriéndome a dos obras de Sanchis Sinisterra, *La máquina de abrazar* (2009) y *Perdida en los Apalaches* (1993). En estas, el principal recurso metateatral es la ficcionalización del público que posibilita que este participe de la acción más activamente, convirtiéndose en asistente a una charla o conferencia científica.

La máquina de abrazar (2009) es, fundamentalmente, una exploración sobre el tema del autismo, pero lo que me interesa es cómo estas reflexiones alcanzan a la audiencia espectadora de manera más efectiva, empleando estrategias autorreflexivas.

Asistimos a la conferencia de la investigadora Miriam que pretende difundir sus resultados favorables sobre el autismo a partir de sus experimentos con plantas y personas autistas. Según Miriam, el sujeto de su experimento, Iris, ha mostrado una notable mejoría de su estado a partir de un tratamiento con plantas, debido a que el tipo de vida vegetal, pasiva, silente es, en realidad, una metáfora de la persona autista. Iris ha

conseguido establecer una especial relación con las plantas a través de un proceso de personificación, lo que parece haber contribuido a su apertura al mundo. De forma paralela, se desarrolla otra relación entre Iris y Miriam, sujeto de investigación e investigadora, respectivamente, que trasciende lo profesional, y que es realmente la que salva a Iris de su autismo.

No obstante estas novedosas terapias y la implicación de Miriam, Iris tiene una máquina que le da abrazos, ideada por su tío el inventor, de la que no puede desprenderse y, por lo tanto, ha llevado al lugar donde ahora mismo se está produciendo la conferencia de Miriam. Pero la máquina, metáfora de la necesidad de cariño que Iris no quiere pedir, se estropea, por lo que Miriam se ofrece a suplir el acto de la máquina produciéndose la reconciliación entre estas dos mujeres. No obstante, la presencia de esta máquina, junto con lo escandaloso de los descubrimientos de la investigadora, provoca la expulsión casi por la fuerza de ambas mujeres.

La problemática del autismo se ve comunicada de manera eficaz mediante el mecanismo metateatral de la ficcionalización del público. Miriam se dirige al público del teatro desde el inicio, ya que para ella son profesionales de la investigación que han acudido a su charla:

En cuanto al resto de los asistentes... que la nota de la Organización... (*Desarruga el papel*) define como... (*Lee*) ‘indescriptible y heteróclita audiencia’. (*Irónica expresión de extrañeza*). A ustedes, señoras y señores, probablemente ajenos al campo de la psicoterapia, no quisiera suponerles atraídos a mi conferencia por... por los recientes y malintencionados alborotos mediáticos⁵⁶³.

Miriam se dirige al público y trata de provocar una reacción, interpelándonos y señalándonos⁵⁶⁴: “Toda este gente... (*Indica el público*). Todas estas personas, hombres y mujeres, han venido por ti. Han venido aquí para verte, para escucharte, ¿te das cuenta? [...]. No son quienes pensábamos, ¿sabes?” (42). El personaje de Miriam ha establecido una equiparación de la realidad y la ficción, de manera que, las características que atribuye a su público coinciden con las de los espectadores reales:

⁵⁶³ José Sanchis Sinisterra, *La máquina de abrazar*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2009, p. 35. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

⁵⁶⁴ El propósito de Miriam de influir en el público llega hasta esta abierta crítica a nuestro mundo contemporáneo o a la irresponsabilidad de la clase dirigente: “Por no hablar de mi hipótesis sobre el autismo encubierto de los amos del mundo, que deciden la miseria, el hambre, la enfermedad y la muerte de millones de seres humanos... sin la menor conmiseración... amparándose en políticas económicas decretadas fríamente por organismos internacionales que son, en realidad, lacayos del gran capital” (49-50).

“Neurólogos, psiquiatras, psicólogos, que creíamos... Hay algunos, sí, pero muy pocos. La mayoría son... gente, personas...” (42).

Como es usual en los mecanismos de ficcionalización del público, el personaje acaba solicitando la participación de la audiencia; en este caso, Miriam le ruega que no abandone la sala aunque la organización del congreso haya decidido suspender la sesión: “Miriam: ¡Un momento, por favor, un momento! ¡No se vayan aún! ¡Es sólo un momento! No voy a retenerles más de... unos minutos. Sigán sentados, por favor. Hay algo que deben saber” (59). Se ruega la cooperación del público una vez identificados e interpelados, de la misma forma que se convoca su participación en *Perdida en los Apalaches* (1990), para que resuelvan el entramado espacio-temporal en el que se encuentra perdida la protagonista.

La doctora Greñuela, investigadora que desarrolla su labor en EEUU, se dispone a dar una conferencia en una asociación cultural cuyos miembros son las personas que asisten al teatro. Sin embargo, la doctora es víctima de los experimentos de su colega – y, además, pareja– y cree estar en dos sitios a la vez, de manera que experimenta una serie de extrañas alucinaciones que le impiden continuar con su clase. Al mismo tiempo que se dirige a sus oyentes mantiene otra conversación con el hombre que no se encuentra allí, esto es, experimenta una dislocación espacial.

Entendemos, pues, el título de *juguete cuántico*, puesto que se trata de un experimento sobre la dimensión espacial del teatro que, al involucrar al público espectador, se convierte en un recurso metateatral. Sanchis Sinisterra, como afirma en el prólogo, se propone experimentar con la superposición de tiempos y espacios –que ya utilizara en *Ay, Carmela*, colocando un fantasma en el escenario, o en *Ñaque*, haciendo que estos personajes viajaran en el tiempo desde el siglo XVII–, para, de este modo, poner en evidencia los límites del teatro y provocar una mirada diferente sobre la realidad en el público: “El teatro con su prodigiosa libertad para alterar los esquemas perceptivos, permite que nos asomemos a una vivencia de la realidad a la vez ‘más real’ que ese mundo de las apariencias por el que habitualmente discurre nuestra vida”⁵⁶⁵.

En definitiva, este otro tipo de ficciones insertas que configuran una estructura de marcos por la inclusión de una charla o conferencia científica, con la consiguiente ficcionalización del público, cuentan además con otro mecanismo metateatral como la

⁵⁶⁵ José Sanchis Sinisterra, *Perdida en los Apalaches*, Madrid: CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1991, p. 9.

alteración del orden espacio-temporal, por cuanto pretende llama la atención sobre la propia forma de percibir la realidad.

CONCLUSIONES

Mi trabajo, a lo largo de las páginas precedentes, ha consistido fundamentalmente en constatar la eficacia del metateatro como instrumento de análisis que ilumina parcelas del teatro español todavía no visitadas. A través del metateatro en sus diferentes facetas –como género, recurso o motivo temático– se pueden poner en valor determinados textos del panorama escénico español que merecen atención tanto por su calidad artística como por su voluntad reivindicativa extraliteraria, característica que los legitima como pertenecientes al género metateatral que atraviesa todo el teatro occidental.

Queda comprobada la gran variedad terminológica que existe en torno al fenómeno metateatral. El término surgió en 1963 de la mano de Lionel Abel para dar cuenta de una serie de obras que, partiendo de la tradición que inauguraron *Hamlet* y *La vida es sueño*, mostraban, en el siglo XX, la vida como teatralizada, esto es, presentaban el mundo como un escenario y la vida como un sueño. Estas obras están protagonizadas por personajes-dramaturgos que dan indicaciones al resto y que, además, tienen la capacidad de trascender la propia obra de la que son originarios. La huella de estos personajes es seguida por June Schlueter en su obra de 1979, pero los llama *personajes metaficcionales* debido a su percepción de la realidad, la cual les hace correlatos de los cambios epistemológicos y filosóficos que estaba sufriendo Europa hacia mediados del siglo XX como consecuencia de las dos guerras mundiales. No es hasta 1982, con Manfred Schmeling, cuando se hace un estudio de la morfología del fenómeno describiendo un amplio espectro de recursos que van desde el teatro dentro del teatro hasta tomas de conciencia momentáneas de la ficción. Schmeling, además, distingue entre *teatro dentro del teatro* y *metateatro* y decide unificar las diversas manifestaciones de la metaficción en el teatro bajo el marbete de *formas autotemáticas*. Schmeling le sumará al metateatro un objetivo extraliterario de reivindicación histórica y social así como el propósito implícito e inconsciente de servir de testimonio de la historia del teatro; de este modo, las obras metateatrales constituirían una historia del teatro dramatizada.

Por tanto, la diferencia entre *metateatro* y *teatro dentro del teatro* queda establecida y apoyada por Patrice Pavis, en 2002, de manera que se convierte en una disociación muy útil y conveniente. Pavis, además, establece que el teatro dentro del teatro es una de las formas que adopta el procedimiento de la *mise en abyme*, término

que ayuda a explicar el funcionamiento de la obra inserta. El teatro dentro del teatro sería un recurso metateatral, al igual que el narrador en el teatro (Ángel Abuín, 1997) y los cinco tipos de metateatralidad que señala Richard Hornby en 1986 y que supondrán una importante aportación hacia la definición e identificación del género, a saber: el teatro dentro del teatro, el papel dentro del papel, la ceremonia dentro del teatro, la referencia a la vida real y a la literatura, y la autorreferencialidad, a los que se suman, además, las obras que plantean un problema de percepción por parte de los personajes – lo cual vuelve a conectar con las ideas de Abel y Schlueter–.

Ángel Abuín (1997), además de añadir el narrador-generator de la acción como nuevo recurso metateatral, establece como sinónimos de *metateatro* los términos *autotematismo* y teatro *autoconsciente*, *autorreferencial* y *autorreflexivo*, lo que aporta diferentes posibilidades para nombrar el fenómeno.

A esta amplitud terminológica viene a sumarse el libro de Wilma Newberry (1979) sobre el pirandellismo en el teatro español desde Miguel de Cervantes hasta Alfonso Sastre. Por un lado, el pirandellismo sería otra vertiente del metateatro centrada en profundizar en la relación realidad/ficción y procedente de las técnicas usadas por el renovador dramaturgo italiano, Luigi Pirandello, en las primeras décadas del siglo XX, quien, a partir de 1963, empezará a ser considerado uno de los padres del metateatro. La consideración del pirandellismo como otro tipo de metateatralidad queda justificada porque suele aparecer al lado del tratamiento de la vida detrás del escenario, tema predominante en el metateatro español a partir de 1975, objeto de estudio de este trabajo. Por otra parte, la obra de Wilma Newberry, que abarca un extenso período de tiempo, viene a demostrar que el metateatro español contemporáneo es heredero directo de una tradición metateatral muy presente en el teatro español que parte de Cervantes y se convierte en referente para la literatura occidental en el período barroco.

Partiendo de la idea de Wilma Newberry y añadiendo otros recursos metateatrales señalados por otros teóricos –fundamentalmente, Abel y Hornby–, queda demostrada la posibilidad de realizar una revisión superficial de la historia de la escena española atendiendo a sus manifestaciones metateatrales para, de este modo, desvelar nuevos mecanismos autorreferenciales que se mantienen en el tiempo y llegan hasta nuestros días conformando una tradición de teatro autorreflexivo, con un claro propósito metateatral como es mostrar la vida teatralizada o reflexionar sobre el propio mundo del arte.

Esta revisitación del teatro español a la luz de los procedimientos metateatrales

en él presentes comenzaría con Cervantes, de la mano de Carlos Arturo Arboleda, con quien se descubre que, además de ser el alcalaíno el primer teórico metateatral, las burlas de los personajes a don Quijote se denominan *improvisaciones* y pueden ser consideradas un tipo de teatro dentro del teatro especial, dado que todos los personajes tienen conciencia de estar representando salvo la víctima de la burla. Por otro lado, aparte de estas improvisaciones, el arquetipo de metateatro cervantino se encontraría en el *Retablo de Maese Pedro*, de *El Quijote* y en los entremeses del *Retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*.

El teatro clásico español se considera el paradigma de la práctica metateatral por transmitir la idea de la vida como un teatro, tal y como estableció Lionel Abel. Las estrategias metateatrales con las que se consigue esto, aparte del teatro dentro del teatro son, fundamentalmente, el papel dentro del papel, los personajes llamados *fingidos* o las *tapadas* (una variante del papel dentro del papel) y la locura como excusa para vulnerar el límite entre realidad/ficción. Con respecto a esto último, se consideran, por tanto, paradigmáticas del metateatro barroco *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca y *Lo verdadero fingido*, de Lope de Vega.

Así pues, el metateatro barroco es un género teatral de gran importancia porque las estrategias metaficcionales que lo integran forman parte constituyente de la estética barroca, tal y como afirman los estudios de Catherine Larson, Christophe Couderc o Alba V. Ebersole. Es así como el género metateatral en Occidente, representado por Shakespeare y Calderón de la Barca, queda consolidado en esta etapa barroca y es considerado por parte del renombrado pionero, Lionel Abel como referencia a partir de la cual este se lanzará a la detección de estas prácticas teatrales en la escena europea del siglo XX.

En los géneros menores –pasos y loas del Barroco– así como en el género chico y los sainetes del XVIII, el metateatro se abre paso a través del tema del teatro por dentro, la teatralización del autor o la vida detrás del escenario. De nuevo, como ocurría con el pirandellismo de Wilma Newberry, este tema aparece asociado a la práctica metateatral lo cual no es extraño si se tiene en cuenta su destacable presencia en el teatro menor del XVII y XVIII y en los grandes títulos de la escena española del XX. Su importancia metateatral radica en la capacidad de desvelar los mecanismos del género escénico y en la autocrítica tanto hacia los profesionales del teatro como hacia el contexto cultural que ampara este arte.

Pero es en el siglo XX cuando el fenómeno metateatral alcanza gran complejidad

y se consolida como género susceptible de encarnar el cambio de paradigma intelectual, siendo utilizado por la vanguardia teatral europea representada por Luigi Pirandello, Jean Genet, Samuel Beckett o Bertolt Brecht. Paralelamente, en España se advierte un interés por este género por parte de autores como Federico García Lorca y Ramón María del Valle-Inclán, representantes de la renovación del teatro español en las primeras décadas del siglo pasado.

De este modo, Lorca, en *El público* y *Así que pasen cinco años*, emplea el teatro dentro del teatro y la autorreferencialidad hacia los profesionales del género para equiparar la libertad creadora con la libertad de elección sexual. Valle-Inclán asimismo utiliza el teatro dentro del teatro en *La marquesa Rosalinda* pero su aportación más universal al teatro, el esperpento, nos da la oportunidad de referirnos a estas estéticas antirrealistas en su relación con el metateatro.

Tanto la parodia como la farsa han sido mencionadas por especialistas del metateatro como recursos autorreflexivos por su capacidad de llevar el centro de atención al arte en sí mismo. Del mismo modo, el esperpento obliga a percibir la forma por encima del contenido, lo cual nos lleva a un tipo de literatura antirrealista que se repliega sobre sí misma y que está emparentada con la metaficcionalidad. Considerar este tipo de estéticas como metateatrales enriquece el punto de vista; no obstante, a la hora de analizar estas prácticas de deformación de la realidad me encontré con el obstáculo de no poder utilizar los procedimientos metateatrales señalados por los estudiosos consultados. De este modo, a partir de la reflexión que me proporcionaba el esperpento valleincliniano, consideré las estéticas derivadas de este, como la teoría de la sustitución de Luis Riaza, el teatro de la crueldad al estilo de Francisco Nieva o la farsa de Francisco Benítez, en la medida en que fueran unidas a alguno de los típicos mecanismos metateatrales vistos hasta ahora.

Ahondando en el siglo XX, la presencia del metateatro en el drama español quedaba constatada en el teatro del humor o de evasión de Jardiel Poncela y Miguel Mihura, así como en Buero, Sastre y la generación realista. Esta vertiente metateatral se continuaba en la segunda mitad del siglo pasado y, sobre todo, a partir de 1975, tal y como destacaban una serie de artículos que señalaban la existencia de cierta vertiente autorreflexiva en autores y autora de las últimas del XX y principios del XXI.

Para analizar adecuadamente el metateatro español de finales del siglo XX y principios del XXI en su contexto y como procedente de una tradición occidental creí necesario considerarlo un subgénero que existe desde los inicios del teatro, con una

época de afianzamiento en el Barroco y un momento de auge a lo largo del siglo XX y, también, en esta primera década del XXI. Por lo tanto, a causa de “la universalidad del teatro en el teatro a través de las épocas y los estilos” (Pavis, 452) y por su capacidad de traspasar diferentes evoluciones del género, se podría constatar que el metateatro es un subgénero teatral con una morfología específica y un objetivo, la mayoría de las veces, extraliterario, de reivindicación del lugar del teatro en la cultura oficial así como de revisión de ciertos pasajes y personajes históricos y de determinadas situaciones sociales contemporáneas problemáticas.

Tras elaborar estas consideraciones previas y tomar decisiones acerca de dónde y cómo acotar mi objeto de estudio, decidí considerar los testimonios de metateatro a partir de 1975 como parte integrante de este género de larga tradición en la literatura europea. A este respecto estimé oportuno hacerme con un concepto de metateatro que aunara diferentes puntos de vista para que mi atención al teatro español abarcara gran variedad de manifestaciones. Con este objetivo integrador de diferentes estéticas y modos de entender la metateatralidad elegí cien textos en los que observar las diferentes maneras que tenía el metateatro español de presentarse hacia finales del siglo XX y principios del XXI.

A pesar de la peligrosidad de tomar un concepto de metateatro demasiado amplio y teniendo en cuenta las llamadas de atención de García Barrientos acerca de la omnipresencia del fenómeno metateatral⁵⁶⁶, consideré interesante abrir mi perspectiva y no ceñirme a una concepción del término *metateatro* en exceso escrupulosa, para poder iluminar zonas del teatro español que quizá quedaran ocultas por rechazar textos que no fueran seguidores de un *metateatro* canónico. De esta manera, auné bajo mi objeto de estudio piezas que presentaran tanto los procedimientos metateatrales que habían señalado los teóricos del género, como los que habían ido apareciendo a lo largo de la revisión histórica, completados con los estudios monográficos dedicados a determinados autores del panorama teatral español contemporáneo.

Para ello, fue necesario aunar la serie de recursos metateatrales señalados anteriormente por los estudios revisados y tener en cuenta no solo la morfología del fenómeno sino su propósito extraliterario reivindicativo.

⁵⁶⁶ “Es preciso advertir contra una atención en exceso escrupulosa por el fenómeno en cuestión, que terminará viendo cambios de nivel (con cierta razón) por todas partes [...]. A esta propensión un tanto paranoica sólo cabe oponer el criterio de la sensatez o la pertinencia, más fácil de aplicar que de definir. Habría que exigir un mínimo —¿hasta dónde?— de entidad y de autonomía a un nuevo nivel dramático para tomarlo en cuenta en el análisis” (233).

Sin pretender hacer una lista exhaustiva o catálogo de recursos metateatrales, he partido de los que ya se encontraban en nuestra tradición metateatral así como en la europea para averiguar cómo se han modificado estas estrategias autorreflexivas, con el objetivo o no de adecuarse a los propósitos de reivindicación política o histórica, en cada uno de los textos que he analizado. La nómina de estrategias metateatrales recopilada es, por tanto, heterogénea y en ella conviven diferentes puntos de vista acerca de la teoría literaria, no obstante, entre los mecanismos autorreflexivos pueden citarse el teatro dentro del teatro, la *mise en abyme*, el papel dentro del papel o rol dentro del rol, la estructura de marcos, la referencia a la vida real y a la literatura, la autorreferencialidad, la referencia al mundo del teatro, a otros textos teatrales o literarios, al mundo de la cultura, en general, con sus instituciones y profesionales, la referencia a la historia, el personaje-dramaturgo, el maestro de ceremonias, *meneur du jeu* o *metteur en scène*, la tematización del acto de la escritura y del montaje teatral, la autoconciencia del personaje, el *theatrum mundi*, el teatro sobre el mundo del teatro o la vida detrás del escenario, las improvisaciones, los fantasmas, diablos o espectros que habitan otro nivel de ficción, los personajes moribundos que se sitúan a medio camino entre la realidad y la ficción, la ruptura de la cuarta pared, la ficcionalización del público, la interpelación a este o incluso su abierta provocación.

Así pues, quedó demostrado que el metateatro es un subgénero teatral de importante presencia en el panorama español durante el período que va desde 1975 hasta nuestros días, tal y como se aprecia en el corpus de cien textos que he decidido escoger como objeto de estudio.

En primer lugar, el rastreo de estos elementos metateatrales en estos cien textos teatrales –independientemente de la perspectiva teórica adoptada– condujo a establecer una primera gran división en dos bloques: las obras que hablaban del mundo del teatro y sus profesionales y las que hablaban de la realidad como un teatro de apariencias, siendo el primer grupo más numeroso que el primero. Es decir, setenta de las cien obras que presentaban recursos metateatrales versaban, además, sobre el mundo del teatro y sus profesionales, en la mayoría de los casos, con una clara intención de autocrítica hacia el microcosmos del espectáculo y sus integrantes, así como de las instituciones que los amparan. De este modo, se podría concluir que las técnicas metateatrales predominantes son la vida detrás del escenario o la autorreferencia al mundo del teatro, si bien aparecen entremezcladas con la intromisión o teatralización de la figura del autor, el teatro dentro del teatro o el papel dentro del papel.

En definitiva, este primer grupo de obras que he aunado bajo el marbete: “El mundo del teatro” ya podría considerarse como una vertiente propia dentro de la escena española. Esta modalidad teatral autodiagnostica su eterna situación de crisis, su marginalidad respecto a otras manifestaciones artísticas y culturales y su desamparo por parte de las autoridades, así como su difícil relación con el público, entre el sometimiento y la independencia, entre la complacencia y la exigencia de una participación más activa.

A su vez, dentro de este gran conjunto establecí subgrupos dependiendo de en qué aspectos del mundo del teatro se centraban estas obras. Así, existían numerosos ejemplos de piezas que hablaban del funcionamiento de las compañías y la diferente naturaleza de estas (profesional o aficionada), del carácter de directores y directoras y su relación con el grupo de intérpretes a su cargo, de la singular personalidad de estos actores y actrices, especialmente, estas últimas, obligadas a cumplir unas determinadas pautas como belleza, juventud, exclusividad o vinculación de su vida sentimental con la profesional por el hecho de ser mujeres que trabajan en la actuación.

Otro conjunto de obras versaba sobre la consideración de los intérpretes y su relación con los personajes que encarnan, entidades ficticias que, en ocasiones, proceden de otras obras teatrales clásicas o emergen de la historia para reivindicar una revisión que los sitúe en el lugar de la historia que les corresponde. En adición, había que tener en cuenta que toda esta reivindicación surgía, en última instancia, de la mente del dramaturgo o dramaturga, a cuyo suplicio creador asistimos convertido en materia dramática.

Lo más interesante fue que siguiendo la pista de los recursos metateatrales se llegaban a descubrir los mecanismos ocultos que rigen cada uno de los procesos del montaje escénico: creación, proceso de ensayos, puesta en escena, montaje, posibilidad de estreno y reacción del público y la crítica. De esta manera, quedaban desvelados los asuntos que preocupan en el mundo de la escena y que afectan a cada uno de los estadios de producción así como los aspectos del propio género sobre los que se reflexiona e investiga para experimentar y renovar el mismo. Las obras que hablan del mundo del teatro y sus profesionales pretendían poner en cuestión el género y sus actantes para renovarlo, por lo que estas obras estaban protagonizadas por profesionales teatrales continua y conscientemente preocupados e interesados en hacer avanzar al teatro. En este punto se constató que este persistente interés por la experimentación y la transgresión es el que define al metateatro como un género de

vanguardia. Esto es, la atención a los recursos metateatrales en los textos españoles contemporáneos me han permitido descubrir aquellos por cuyo valor transgresor y potencial experimentador bien podrían llegar a formar parte de la historia del teatro español del siglo XX, que concuerda con las tesis de Hornby acerca del mayor valor artístico que adquieren las obras que integran los grados más altos de metateatralidad.

Paso ahora a ilustrar con títulos concretos cada uno de los subapartados que he establecido dentro del grupo de obras que hablan del mundo del teatro. En cuanto a las obras que se centran en las compañías, son representativas *Los figurantes* (1989), *El cerco de Leningrado* (1994), *Ñaque* (1980), *Ay, Carmela* (1986) y *El Retablo de Eldorado* (1985), todas de Sanchis Sinisterra, *El secuestro (Caídos del cielo 2)* (2008), de Paloma Pedrero, *El nacional* (1999) y *El Retablo de las maravillas* (2005), de Boadella y, la más reciente, *La función por hacer* (2013), de Miguel del Arco. Las compañías que protagonizan estas obras están integradas por personajes-actores no profesionales quienes guardan en su seno la semilla de una revolución contra su director, contra las instituciones o contra el sistema político

A través de las obras que tratan sobre la dirección teatral, se descubre la crítica feroz que se ejerce contra algunos de estos profesionales y la excentricidad –fruto de su incultura– que tanto perjudica al panorama teatral. Las más interesantes a este respecto son *En un lugar de Manhattan* (2006), de Boadella, *El veneno del teatro* (1983), de Rodolf Sirera y *Extraña madrugada en nuestra casa* (2006), de Jesús Carazo.

En ocasiones, esta dirección teatral es la que abusa de las actrices y su condición de mujeres. En cuanto a este aspecto son relevantes *Interpretación* (1999), de María José Ragué-Arias y un par piezas breves de Carmen Resino, *Ultimar detalles* (1984) y *La bella Margarita* (1990), así como la más reciente *Bel la Bella* (2013), de Antonia Bueno. En estos textos se descubren las exigencias que el mundo del espectáculo impone a las mujeres, con un interesante tratamiento por parte de Carmen Resino en las dos piezas mencionadas, puesto que utiliza la insatisfacción de la gente del espectáculo para establecer un paralelismo con el sentimiento de fracaso y las frustraciones de la propia vida real.

Del mismo modo que hay una equivalencia entre el mundo del espectáculo y la vida real, se establece un correlato entre la vida de los intérpretes y la efímera existencia de las figuras teatrales que encarnan. Lo más interesante es la capacidad para situarse entre la realidad y la ficción utilizando el tema del personaje que se sabe producto de una mente creadora y quiere dejar de serlo porque se siente traicionado por su

intérprete. Otra de las temáticas asociadas a este desfase actor/personaje es el problema del intérprete que quiere desembarazarse de la pesada carga que significa haber sido identificado con una misma figura durante mucho tiempo. La equiparación actor/personaje que provoca que ambas personalidades queden diluidas o que, incluso, el personaje se apodere del intérprete, es el asunto de *La sombra del Tenorio* (1996) o *Un hombre de suerte* (2003), ambas de José Luis Alonso de Santos, *El canto de la rana* (1995), de José Sanchis Sinisterra y *Solo para Paquita* (1991), de Ernesto Caballero. Estas obras plantean la continuidad vida/teatro –o, lo que es lo mismo, el tópico del *theatrum mundi*– con la pretensión de establecer una analogía con nuestra vida real en la cual nos debatimos entre el rol social y el individual.

Por otro lado, siguiendo con el tema de los personajes, habría que nombrar las obras que echan mano del recurso metateatral con un propósito reivindicativo, tal es el caso de *Naufraños de Alvar Núñez* (1992), de José Sanchis Sinisterra, *Rey Sancho* (1994), de Alfonso Plou y *La excelente señora* (2003), de Martínez Ballesteros, donde los personajes emergen de la historia en la que existen como entes de ficción, para reclamar una revisión, en forma de representación teatral, del rol que se les ha atribuido.

En esta senda de los personajes históricos que reclaman nueva atención me gustaría detenerme en *Ubú President* (1991), de Albert Boadella, que utiliza como eje vertebrador de su obra un tipo de teatro dentro del teatro, el psicodrama, que nos ayudará a descubrir la verdadera naturaleza de uno de estos personajes de nuestra historia más reciente, Jordi Pujol, y a comprender el estado político actual así como las situaciones de degradación y degeneración que le afectan.

Existe otro ejemplo en el que la *mise en abyme*, lejos de constituir un momento de revelación, sirve para encubrir una realidad. Es el caso de la obra de teatro que el Comandante nazi de *Himmelweg* (2011), de Juan Mayorga, obliga a representar a los judíos de su campo de concentración delante del Delegado de la Cruz Roja, para hacerle ver que esta comunidad no está siendo objeto de un exterminio, según se había empezado a denunciar.

Después de este bloque dedicado al teatro que habla de sí mismo, concretamente, de los problemas que se dan en el seno de las compañías teatrales entre sus intérpretes y la dirección, de sus desencuentros con las instituciones culturales y con el público, es lógico que haya un grupo de obras que hablen de la dramaturgia, sus dificultades a la hora de afrontar la creación, la traición de la idea al plasmarla en el papel y los obstáculos para llevar el texto a escena.

En este grupo destaca el sentimiento de marginalidad que asola a creadoras y creadores teatrales, tal y como queda expresado en *Juicio a una dramaturga* (2002) y *En el túnel un pájaro* (1997), ambas de Paloma Pedrero, y *La recepción* (1997), de Carmen Resino. En la primera, además de la rareza que supone dedicarse la escritura teatral, la autora plantea en este texto –creado como conferencia dramatizada– la dificultad añadida de ser mujer en un espacio cultural tradicionalmente habitado por hombres.

Las otras dos obras (*En el túnel un pájaro* y *La recepción*) dibujan la realidad desoladora en la que los dramaturgos desarrollan su labor: viven la marginalidad del género teatral respecto a los otros géneros literarios y a otras manifestaciones estéticas y, además, sufren el alejamiento del público y el desentendimiento de las autoridades culturales. Estos artistas reclusos en sus mundos ante el abandono de la sociedad se niegan a reconciliarse con esta para evitar renunciar a sus principios, lo que configura un panorama de patética automarginación para el que no parece haber otra salida que la claudicación o el pacto con el público. Las razones de esta automarginación son exploradas por el propio metateatro español en algunas de sus obras. Por un lado, se debería a la propia naturaleza de la creación artística, solitaria y con cierto componente de introspección; por otro, al rechazo por parte de las autoridades políticas (la censura) y culturales (faltas de subvención).

En cuanto a la indagación acerca de la problemática sobre la creación teatral, considero ejemplos representativos *Caídos del cielo* (2009), de Paloma Pedrero y *Deja el amor de lado* (2012), de José Sanchis Sinisterra. Luz, La dramaturga de la primera pieza, representaría el tipo de escritura comprometida con un doble motivo: por un lado, pretende hacer justicia con Charo, la indigente salvajemente asesinada, así como dar voz a las personas sin techo y, por otra parte, aspira a que este mensaje llegue al público de la manera más potente y eficaz utilizando el aspecto metateatral de la creadora que reflexiona sobre su propio proceso de escritura.

Cuestionarse las propias técnicas de creación lleva aparejada cierta introspección. A medida que se realiza esta autorreflexión sobre el propósito de la obra y la forma más adecuada para materializarlo, la persona que escribe va descubriendo aspectos de sí misma que estaban ocultos. Este proceso se puede llevar a cabo en la soledad de cada individuo creador o se puede hacer explícito en el caso de la creación colectiva, como es el caso de la pareja de guionistas de *Deja el amor de lado*, de Sanchis Sinisterra. El procedimiento de introspección vinculado a la creación literaria

cobra especial relieve en esta ocasión, ya que la pareja tiene ocasión de solucionar o recuperar algunos momentos de su anterior vinculación sentimental.

En cuanto a la faceta pública de la creación, esto es, su relación con las instituciones políticas y culturales y con el público, el metateatro español cuenta asimismo con ejemplos notables como *Cartas de amor a Stalin* (1999), de Juan Mayorga, sobre la censura en cuanto a la relación de la dramaturgia con el poder político. La necesidad de adecuarse al poder gobernante provoca la automarginación y posterior destrucción del escritor Bulgákov quien, incapaz de luchar contra el régimen estalinista, no encuentra otra salida que la locura.

Otro tipo de censura es la que imponen las instituciones y empresas culturales, que ofrecen dinero y éxito fácil a quien claudique ante sus exigencias. *La fiesta* (2014), de Juana Escabias y *Las decepciones* (2014), de Ana Merino, investigan el asunto del plagio vinculado al poder cultural, el cual se revela como un atajo hacia la fama, aunque tan indigno que tendrá nefastas consecuencias.

Después de revisar los textos teatrales que trataban sobre el teatro, decidí agrupar en otro bloque las otras piezas que, aunque no hablaran explícitamente del género al que pertenecen, sí utilizaran recursos metateatrales.

En este grupo descubrí numerosas obras que se ocupaban de diferentes tipos de violencia (torturas por represión política, pederastia, violencia de género y xenofobia, fundamentalmente) así como del problema de la incomunicación y la sociedad impersonalizada –posible causa de la violencia– y la falta de memoria y reconocimiento ante los vencidos y muertos de la historia.

En cuanto a la incomunicación, observé que era abordada como un problema esencialmente humano que se equipara con el proceso de la recepción artística o literaria, en el sentido de que tanto una como otra están compuestas de una serie de huecos de sentido que hay que rellenar para completar el significado. De este modo, el asunto de la recepción teatral se convierte en el tema de la obra, haciendo surgir, así, el componente metateatral, como ocurre, por ejemplo, en *El lector por horas* (1998) o *Enemigo interior* (2012), ambas de Sanchis Sinisterra.

Como acabo de explicar, la incomunicación contribuye a cosificar a las personas y a producir violentas situaciones de abuso. Es lo que les ocurre a los cuatro candidatos que pugnan por un puesto de trabajo en la siniestra empresa de *El método Gronhölml* (2006), de Jordi Galceran. La competitividad y agresividad que caracterizan el actual mundo laboral acaba dañando gravemente la autoestima y el estado anímico de los

protagonistas de la obra. La forma de dar cuenta de esta cosificación de los seres humanos a costa del éxito empresarial es, fundamentalmente, a través de la estrategia metateatral del papel dentro del papel que ilustra el juego de fingimientos mediante el que se sobrevive en la sociedad moderna. Este juego de roles es llevado hasta el extremo de provocar una confusión total entre la realidad y la ficción en la que ya es imposible distinguir la verdad de la mentira.

Esta agresividad oculta, producto del malestar de la sociedad cosificada, se manifiesta en diferentes tipos de violencia que se trabaja de forma metateatral con el fin de hacer consciente a la audiencia de que su silencio o condescendencia con estos dramas la convierte en cómplice de ellos. En este sentido, uno de los temas más duros es el de la pederastia, que tratan Antonia Bueno en *La niña tumbada* (2013) y Juan Mayorga, en *Hamelin* (2005). El primero de los textos es el monólogo de un personaje-fantasma, una niña, que irá reconociendo su nuevo estatus de realidad al mismo tiempo que la audiencia espectadora quien, además, conocerá los terribles crímenes de los que ha sido víctima. Juan Mayorga, por su parte, en *Hamelin* trata de aligerar el dramatismo y sensacionalismo del asunto mediante la introducción de un novedoso personaje a medio camino entre el maestro de ceremonias y el narrador: el Acotador.

Buero Vallejo, en *La doble historia del doctor Valmy* (1976), utiliza asimismo una estructura distanciadora de marcos que se considera metateatral por albergar diferentes niveles de ficción que se imbrican unos en otros. El terrible hecho de las torturas y el efecto pernicioso que provoca en el policía protagonista y en su familia es tan dramático que Buero decide envolverlo en sucesivas capas ficcionales para evitar la identificación empática del público, para apelar así a su capacidad de raciocinio.

Las torturas y otro tipo de humillaciones violentas son objeto de un tratamiento metateatral autorreferencial en *Dentro de la tierra* (2007), de Paco Bezerra. Indalecio, el protagonista de la obra, es un dramaturgo quien parte de la escritura como modo de conocimiento para descubrir los crímenes que cometen su padre y su hermano contra las personas inmigrantes que trabajan en régimen de esclavitud en sus invernaderos.

Otras clases de violencia son las infringidas a causa del origen o el sexo de las víctimas, ejemplos de lo cual son *Cachorros de negro mirar* (1999), de Paloma Pedrero, *La falsa muerte de Jaro el Negro* (1996), de Fernando Martín Iniesta y *¡Arriba la Paqui!* (2007), de Carmen Resino. En cuanto a la xenofobia, el teatro dentro del teatro de *Cachorros de negro mirar* y la participación de un personaje-autor-intermediario entre el escenario y la sala en *La falsa muerte de Jaro el negro* no contribuyen, como en

las anteriormente citadas de Buero Vallejo y Bezerra, a distanciar el drama de la audiencia sino que pretenden provocar a esta, implicarla directamente como cómplice de los asesinatos racistas. Del mismo modo, la sala se ve brutalmente involucrada en la situación de violencia de género que sufre la Paqui cuando, a causa la agresión de su marido, esta interrumpe su ensoñación en la que se imaginaba como una aclamada famosa que es entrevistada en la televisión.

La mayor manifestación de violencia en nuestra historia reciente ha sido la lucha cainita de 1936, por lo que uno de los grandes temas del teatro español es el cuestionamiento del régimen franquista y la reivindicación de los muertos de la Guerra Civil, como bien ha estudiado Alison Guzmán en *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Dado que es un asunto de gran presencia en el teatro español contemporáneo, también es susceptible de un tratamiento metateatral, de lo cual he escogido algunos ejemplos que hablan de los muertos de la contienda, como *Misión al pueblo desierto* (1999), de Buero Vallejo y *El volcán de la pena escupe llanto* (2004), de Fernando Martín Iniesta, así como otras piezas en las que quienes sobrevivieron o pasaron su infancia en la terrible posguerra sufren todavía sus terribles consecuencias, como se muestra en *Juegos prohibidos* (2002), de Alberto Miralles, *Fuiste a ver a la abuela??* (1979), de Fermín Cabal y *El sudario de tiza* (2002), de José Sanchis Sinisterra.

De entre ellas, la más interesante es *Misión al pueblo desierto* (1999), donde Buero Vallejo traslada a la audiencia espectadora la responsabilidad de reivindicar los muertos de la guerra mediante la transmisión de una historia inconclusa que el público ha de completar y cuya veracidad también ha de dilucidar. El relato que la personaje-narradora transmite a la masa espectadora procede del tiempo de la guerra y llega hasta el *aquí y ahora* teatral mediante la voz de unos personajes que comparten nuestro tiempo. Esta estructura de marcos, el salto temporal así como el hecho de la historia inacabada aportan la vertiente metateatral que permite revivir o actualizar los hechos de la contienda e influir más efectivamente en los espectadores de ahora hacia quienes se lanza el desafío de preservar nuestra memoria histórica.

Finalmente, decidí agrupar, a modo de cajón de sastre, las obras que incluyen otro tipo de ficciones que no son propiamente teatrales, como los espectáculos de títeres, la utilización de máscaras y muñecos (como ocurre en *Retrato de la dama con perrito*, 1976, de Luis Riaza o *Farsa inmortal del anís Machaquito*, 1984, de Francisco Benítez), así como el espectáculo circense (en *La última pirueta*, 1994, de José Luis

Alonso de Santos) o las conferencias de divulgación científica que, igual que en los anteriores casos, se desarrollan en el escenario de un teatro (y para este caso cuento con dos ejemplos de Sanchis Sinisterra, *Perdida en los Apalaches*, 1993 y *La máquina de abrazar*, 2009).

En conclusión, estudiar el teatro español a la luz de sus manifestaciones metateatrales ofrece una nueva perspectiva que permite evaluar su declarada pluralidad estética y su multiplicidad de tendencias. Extraídas esas muestras de metateatralidad, se descubre un subgénero literario con una clara voluntad experimental y de renovación continua que hunde sus raíces en el teatro barroco y se configura como motor de la evolución del género.

ÍNDICE DE OBRAS ESTUDIADAS

ALONSO DE SANTOS, José Luis

1. *El combate de don Carnal y doña Cuaresma*, en *Premios de Teatro Aguilar 1975-1980*, Madrid: Fundación Aguilar, 1980.
2. *El Buscón (Versión teatral de J.L. Alonso de Santos a partir de Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, de Francisco de Quevedo)*, Marga PIÑERO (intr.), *Acotaciones*, n.º 15, julio-diciembre 2005, Madrid: RESAD-Fundamentos.
3. *La sombra del Tenorio*, Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), 1996.
4. *La última pirueta*, Murcia: Universidad, 1994.
5. *Un hombre de suerte*, Madrid: Ñaque, 2004.
6. *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, Madrid: Castalia Didáctica, 2001.

AMESTOY, Ignacio

7. *Mañana aquí, a la misma hora*, en *Premios Teatro Aguilar 1975-1980*, Madrid: Fundación Aguilar, 1980.

ARAÚJO, Luis

8. *Carmen Privatta (Desvarío para piano), Monólogos I. Teatro Asociado*. Madrid: AAT (Asociación de Autores de Teatro), 1995.
9. *La parte contratante, Escena 1996*, Barcelona, pp. 28-41.

ARRABAL, Fernando

10. *El arquitecto y el emperador de Asiria (con El cementerio de automóviles)*, Diana TAYLOR (ed.), Madrid: Cátedra, 1984.

BENET I JORNET, Josep María

11. *E.R.*, Madrid: SGAE, 1995.

BUERO VALLEJO, Antonio

12. *La doble historia del doctor Valmy*, en *Obra completa I. Teatro*, Luis IGLESIAS FEIJOO y Mariano DE PACO (eds.), Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
13. *Misión al pueblo desierto*, intr. Virtudes SERRANO y Mariano DE PACO, Madrid: Castalia, 1999.

BENÍTEZ, Francisco

14. *Farsa inmortal del anís Machaquito*, Madrid: La Avispa, 1985.

BEZERRA, Paco

15. *Dentro de la tierra*, Madrid: CDT (Centro de Documentación Teatral), 2008.
16. *El señor Ye ama los dragones* <<http://muestrateatro.com/archivos/paco-bezerra-el-senior-ye-ama-los-dragones.pdf>> [Consultada: 20 de julio de 2014].

BOADELLA, Albert

17. *El Nacional*, Madrid: SGAE, 1999.
18. *El retablo de las maravillas* (con *En un lugar de Manhattan*), Milagros SÁNCHEZ ARNOSI (ed.), Madrid: Cátedra, 2011.
19. *En un lugar de Manhattan* (con *El retablo de las maravillas*), Milagros SÁNCHEZ ARNOSI (ed.), Madrid: Cátedra, 2011.
20. *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (con *Ubú president y Daaalí*), Milagros SÁNCHEZ ARNOSI (ed.), Madrid: Cátedra, 2006.
21. *Ubú president* (con *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla y Daaalí*), Milagros SÁNCHEZ ARNOSI (ed.), Madrid: Cátedra, 2006.

BUENO, Antonia

22. *Bel la Bella*, México: Comoartes, 2013. <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/antonia-bueno-publica-su-monologo-bel-la-bella/>> [Consultado: 1 de septiembre de 2014].
23. *La niña tumbada*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nina-tumbada--0/>> [Consultado: 5 de septiembre de 2014].
24. *UTA 3736*, en Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 177-85.

CABAL, Fermín

25. *Ello dispara* (con *Castillos en el aire y Travesía*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1995, pp. 143-74.
26. *Fuiste a ver a la abuela???*, (con *Tú estás loco, Briones y Vade Retro!*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1999.

CABALLERO, Ernesto

27. *Solo para Paquita (estimulante, amargo, necesario)*, en Virtudes SERRANO (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 295-315.
28. *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, Mariano DE PACO (intr.), Murcia: Universidad, 2003.
29. *Destino desierto* <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/caballero/autor/caballero.htm>> [Consultada: 20 de diciembre de 2005].

CALONGE, Eusebio

30. *Perdonen la tristeza*, Madrid: SGAE, 1994.

CAMPOS, Jesús

31. *A papel bien sabido, no hay cómico malo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-papel-bien-sabido-no-hay-comico-malo--0/>> [Consultado: 10 de junio 2014].

CARAZO, Jesús

32. *Extraña madrugada en nuestra casa*, en Emilio DE MIGUEL MARTÍNEZ (ed.), *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual* Gijón: Cátedra Miguel Delibes. Libros del Pexe, 2006, pp. 127-46.

CARDEÑA, Chema

33. *La puta enamorada* (con *La estancia* y *El idiota en Versalles*), València: Universitat de València, 2000.
34. *La estancia*, Biblioteca teatral de autores valencianos y Banco de recursos didácticos, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb1h0>> [Consultado: 6 de julio de 2014].

DEL ARCO, Miguel y Aitor TEJADA

35. *La función por hacer* (Adaptación libre de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello), *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), n.º 31, julio-diciembre 2013, pp. 107-48.

ESCABIAS, Juana

36. *La fiesta*, en Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 215-41.

GALA, Antonio

37. *La truhana*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

GALCERAN, Jordi

38. *El método Grönholm*, Madrid: SGAE. Teatro autor, 2006.

GARCÍA MAY, Ignacio

39. *Alesio, una comedia de tiempos pasados*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1987.

IGLESIAS SIMÓN, Pablo

40. *El lado oeste del Golden Gate*, AAT. Damos la palabra: Madrid, 2009.

JUSTAFRÉ, Roger

41. *Casting*, Madrid: SGAE, 1997.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo

42. *El engaño a los ojos*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.

MARTÍN INIESTA, Fernando

43. *La falsa muerte de Jaro el Negro*, en Virtudes SERRANO (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 115-35.

MARTÍNEZ BALLESTEROS Antonio

44. *La excelente señora* (con *El oscuro invierno*), Abelardo MÉNDEZ MOYA (pról.), Madrid: La avispa, 2003.
45. *Los enanos improvisan su comedia* (con *Relato frívolo de una mujer fría y Sultanísimo por la gracia de Alá*), Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha: AAT, 2002.
46. *Romeo y Julieta se divorcian* (con *Romancero secreto de un casto varón*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1998.

MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel

47. *Lola la divina*, en *Obras completas*, vol. VI, Caracas: Espiral/Fundamentos, 1999, pp. 102-60.

MAYORGA, Juan

48. *Cartas de amor a Stalin*, *Signa*, nº 9, 2000 <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf>> [Consultada: 27 de octubre de 2004].

49. *El gordo y el flaco*, *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, nº 1, 1990, pp. 97-138.

50. *Hamelin*, Madrid: Ñaque, 2005.

51. *Himmelweg*, Manuel AZNAR SOLER (ed.), Ñaque: Ciudad Real, 2011.

MEDINA VICARIO, Miguel

52. *El camerino* (con *Claves de vacío*), Madrid: La Avispa, 1983.

MERINO, Ana

53. *Las decepciones*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: 2014.

MIRALLES, Alberto

54. *Céfiro agreste de olímpicos embates*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/cefiro-agreste-de-olimpicos-embates--0/>> [Consultado: 18 de diciembre de 2013].

55. *El volcán de la pena escupe llanto*, en Virtudes SERRANO (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 137-56.

56. *Juegos prohibidos: (el crepúsculo del paganismo romano)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/juegos-prohibidos-el-crepusculo-del-paganismo-romano--0/>> [Consultado: 1 de abril de 2015].

MIRAS, Domingo

57. *La Tirana*, en Virtudes SERRANO (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 209-20.

MORALES, José Ricardo

58. *Este jefe no le tiene miedo al gato*, en *Teatro ausente*, A Coruña: Edicios do Castro, 2002, pp. 229-82.

59. *Ardor con ardor se apaga*, en *Teatro ausente*, A Coruña: Edicios do Castro, 2002, pp. 285-346.

60. *Colón a toda costa o El arte de marear*, en *Teatro ausente*, A Coruña: Edicios do Castro, 2002, pp. 349-406.

NIEVA, Francisco

61. *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, en *Teatro completo*, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1991, vol. I., pp. 119-68.

PEDRERO, Paloma

62. *Cachorros de negro mirar*, en Virtudes SERRANO (ed.), *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2013, pp. 101-39.
63. *Caídos del cielo*, Madrid: Colección El Teatro Puede. Fundación Coca-Cola, Huerga y Fierro Ed., 2009.
64. *En el túnel un pájaro*, en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Virtudes SERRANO (ed.), Madrid: Cátedra, 2013, pp. 179-244.
65. *Juicio a una dramaturga (Yo no quiero ir al cielo)*, en Virtudes SERRANO (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 314-330.
66. *El secuestro (Caídos del cielo 2)*, en Virtudes SERRANO (ed.), *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2013, pp. 325-56.

PLOU, Alfonso

67. *Rey Sancho*, en Candyce LEONARD y John P. GABRIELE (eds.), *Teatro de la España demócrata: los noventa*, Madrid: Espiral/Fundamentos, 1996, pp. 113-96.

POLO BARRENA, Juan

68. *María Dubrovská, primera actriz*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005
<<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12926390999096725979513/004747.pdf?incr=1><http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12926390999096725979513/004747.pdf?incr=1>> [Consultada: 17 de octubre de 2012].

RAGUÉ-ARIAS, M^a José

69. *Interpretación, ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, n^o 74, enero-marzo 1999, pp. 79-87.

RESINO, Carmen

70. *¡Arriba la Paqui!*, *Estreno*, n.º 33.2, otoño 2007, pp. 14-9.
71. *Auditorio*, en *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid: Espiral/Fundamentos, 1990, pp. 89-100.
72. *La actriz*, en *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid: Espiral/Fundamentos, 1990, pp. 49-60.
73. *La bella Margarita*, en *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid: Espiral/Fundamentos, 1990, pp. 75-87.

74. *La recepción, ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 58-59, junio 1997, pp. 87-104.

75. *Ultimar detalles*, en Virtudes SERRANO (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 167-79.

RIAZA Luis, *Las máscaras*, Málaga: Diputación de Málaga, 1997.

76. *Retrato de la dama con perrito: drama de la dama pudriéndose*, Madrid: Espiral/Fundamentos, 1976.

SALOM, Jaume

77. *El señor de las patrañas*, Madrid: SGAE, 1992.

SANCHIS SINISTERRA, José

78. *¡Ay, Carmela!* (con *El lector por horas*), Eduardo PÉREZ RASILLA (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 2000, pp. 89-171.

79. *Deja el amor de lado* (con *Enemigo interior* y *La raya del pelo de William Holden*), Ciudad Real: Ñaque, 2012.

80. *El canto de la rana*, en *Misero Próspero y otras breverías*, Madrid: La Avispa, 1995.

81. *El cerco de Leningrado* (con *Marsal Marsal*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1996.

82. *El lector por horas* (con *¡Ay, Carmela!*), Eduardo PÉREZ RASILLA (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

83. *El Retablo de Eldorado*, en *Trilogía americana*, Madrid: Cátedra, 1996.

84. *El sudario de tiza*, en *Terror y miseria en el primer franquismo*, Milagros SÁNCHEZ ARNOSI (ed.), Madrid: Cátedra, 2003.

85. *La máquina de abrazar*, Madrid: Huerga y Fierro Ed., 2009, pp. 13-31.

86. *Lope de Aguirre, traidor*, en *Trilogía americana*, Madrid: Cátedra, 1996.

87. *Los figurantes*, Madrid: Biblioteca Antonio Machado, 1996.

88. *Misero Próspero*, en *Teatro menor*, Ñaque: Ciudad Real, 2008, pp. 65-70.

89. *Naufragios de Alvar Núñez*, en *Trilogía americana*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 91-176.

90. *Ñaque*, Madrid: Cátedra, 1991.

91. *Perdida en los Apalaches (Juguete cuántico)*, Madrid: CNNTE, 1991.

SASTRE, Alfonso

- 92. *Crimen al otro lado del espejo*, Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru, 1996.
- 93. *El asesinato de la luna llena*, Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru, 1996.
- 94. *¡Han matado a Prokopius!*, Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru, 1996.
- 95. *La taberna fantástica*, Madrid: Cátedra, 1985.
- 96. *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid: Cátedra, 1982.

SIGNES MENGUAL, Miguel

- 97. *La comedia de Charles Darwin* (con Antonio Ramos, 1963), Salamanca: Diputación de Salamanca, 1986.

SIRERA, Rodolf

- 98. *El veneno del teatro*, València: Institució Alfons el Magnànim, 2000.

VÁZQUEZ, Gerard

- 99. *Tiempo de ensayo*, Madrid: SGAE, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

4. Estudios sobre teoría teatral y metateatral

ABEL, Lionel (1963), *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York: Will and Hang.

ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1997), “Breve contribución al estudio del espacio teatral”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n.º 30, primavera 2007, pp. 17-21.

- (1996), “Juego, distancia y público: sobre el concepto de metateatro”, *Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Darío VILLANUEVA y Fernando CABO ASEGUINOLAZA (eds.), Santiago de Compostela: Universidad, 1996, pp. 13-25.
- (1997), *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela: Universidad.

ALONSO DE SANTOS, José Luis (2002), “La estructura dramática”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n.º 10, primavera, pp. 4-9.

BAJTIN, Mijail (2002), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza.

BERENGUER, Ángel (2002), “Sobre el texto dramático y su representación”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n.º 10, primavera, pp. 10-9.

BOBES NAVES, María del Carmen (1997), “Posibilidades de una semiología del teatro”, en María del Carmen BOVES NAVES (coord.), *Teoría del teatro*, Madrid: Arco/Libros, pp. 295-322.

BROOK, Peter (1989), “Centro Internacional de Investigación Teatral. Manifiestos”, *Primer Acto*, n.º 229, pp. 38-43.

BRUSTEIN, Robert (1964), *The Theatre of Revolt*, Boston: Little, Brown.

- CALINESCU, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad: modernidad, vanguardia, decadencia, "kitsch", posmodernismo*, Madrid: Tecnos.
- CAMARERO, Jesús (2005), "Principios formales de metaliteratura", *Metaliteratura y metaficción: balance crítico y perspectivas comparadas*, *Anthropos*, n.º 208, pp. 59-64.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2005), "Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos", *Anthropos*, n.º 208 dedicado a "Metaliteratura y Metaficción: Balance crítico y perspectivas comparadas", enero, pp. 50-8.
- CUETO PÉREZ, Magdalena (2007), "Los espacios del teatro", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n.º 30, primavera, pp. 4-10.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- (2004), *Ficción y teatro*, Madrid: Fundamentos.
- HERAS, Guillermo (1980), "Sobre autocensuras y metalenguaje", *Primer Acto*, n.º 184, abril-mayo, pp. 98-9.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama, and Perception*, London and Toronto: Associated University Presses. Bucknell University Press.
- KANTOR, Tadeusz (1981), "El teatro de la muerte", *Primer Acto*, n.º 189, julio-octubre, pp. 12-7, Edición facsímil digitalizada, DVD, Madrid: INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música): 2004.
- LAWSON, John Howard (1995), *Teoría técnica de la escritura de obras teatrales*, Madrid: ADE.
- MARTÍNEZ PARAMIO, Agapito (1996), "El teatro dentro del teatro. Una perspectiva actual", *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 52-53, julio-septiembre, pp. 124-26.
- MONLEÓN, José (2007), "2007. ¿Por qué el teatro?", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n.º 29, invierno, pp. 10-5.

- PAVIS, Patrice (2002), *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- PÉREZ BOWIE, Jose Antonio (2005), “El cine *en, desde y sobre* el cine: metaficción reflexividad e intertextualidad en la pantalla”, *Metaliteratura y metaficción: balance crítico y perspectivas comparadas*, *Anthropos*, n.º 208, enero, pp. 122-37.
- (2006), “Escritura teatral y nuevas tecnologías”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n.º 27, verano, pp. 4-8.
- RAGUÉ-ARIAS, Mª José (2004), “Escribir desde la periferia”, *El Cultural*, 25 de marzo <http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=9192> [Consultado: 27 de enero de 2007].
- RODRÍGUEZ, Evangelina (coord.) (1997), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, València: Universitat.
- ROMERA CASTILLO, José (2004), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): actas del XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid: Visor Libros: Seliten@t (UNED).
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther (1991), *Postmodernismo y metaficción*, Madrid: Universidad Complutense.
- SCHLUETER, June (1979), *Metafictional Characters in Modern Drama*, New York: Columbia University Press.
- SCHMELING, Manfred (1982), *Métathéâtre et Intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris: Lettres Modernes.
- UBERSFELD, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Murcia: Universidad.
- VELTRUSKÝ, Jiri (1997), “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, en Mª del Carmen BOBES NAVES (coord.), *Teoría del teatro*, Madrid: Arco/Libros, pp. 31-55.
- WELLEK, René y Austin WARREN (1981), *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos.

5. Estudios sobre teatro español

- AA.VV. (1999), “Encuentro con los autores de hoy”, *El Cultural* <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Encuentro-con-los-autores-de-hoy/18205>> 14 de noviembre [Consultado: 27 de enero de 2007].
- AA.VV. (2006), *Castañuela 70. Esto era España, señores*, Santiago TRANCÓN (ed.), Madrid: Rama Lama.
- ARBOLEDA, Carlos Arturo (1991), *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca: Universidad.
- AZNAR SOLER, Manuel (1989), “Ñaque o de piojos y actores: el metateatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra”, *Hispanística XX*, n.º 7, pp. 203-24.
- BALESTRINO, Graciela (2011), “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, Université du Québec à Trois-Rivières, n.º 5 <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>> [Consultado: 6 de septiembre de 2013].
- BARBOSA, Max (2012), “Entrevista a Juan Mayorga. ¿Cartas de amor a Stalin?”, en *teatroenmiami.com* <<http://www.teatroenmiami.net/index.php/articulos-max-barbosa/6537-entrevista-a-juan-mayorga-cartas-de-amor-a-stalin>> 10 de abril [Consultado: 1 de julio de 2014].
- BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús (2012), “*Tórtolas, crepúsculo y...telón*, de Francisco Nieva: del teatro y del poder, de la muerte y del olvido”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, CDT (Centro de Documentación Teatral), n.º 2 <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/analisis.php?vol=2&doc=5_> [Consultado: 1 de mayo de 2014].
- BARRERA BENÍTEZ, Manuel (2001), “El teatro de Juan Mayorga”, *Acotaciones. Revista de Investigación y creación teatral*, RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), n.º 7, pp. 73-94, p. 2 <[ww.resad.es/acotaciones/acotaciones7/7barrera.pdf](http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones7/7barrera.pdf)> [Consultado: 1 de julio de 2014].

- BATLLE, Carlos (1999), “Prólogo a *El lector por horas*”, Barcelona: Proa/Teatro Nacional de Cataluña, pp. 169-82.
- BENET I JORNET, Josep M^a (2001), “La aventura del texto: un testimonio”, *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 85, abril-junio, pp. 153-60.
- BERENGUER, Ángel (1999), “El teatro y su historia. Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n.º 0, pp. 4-17 <<http://www.aat.es/pdfs/drama0.pdf>> [Consultado: 11 de septiembre de 2005].
- BEZERRA, Paco (2014), “Riesgo, duda y teatro”, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José ROMERA CASTILLO (ed.), Madrid: Verbum, pp. 28-30.
- BOADELLA, Albert (1995), *Programa de mano. Els Joglars* <<http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=ubu>> [Consultado: 21 de febrero de 2011].
 - y Josep María MICÓ (2006), “El Quijote y Boadella, de la Mancha a Manhattan. Una conversación entre Albert Boadella y Josep Maria Micó”, 20 de febrero <<http://www.elsjoglars.com/produccions/boadella-mico-dialogo-cccb.pdf>> [Consultado: 5 de mayo de 2006].
- BREDEN, Simon (2009), *The Creative Process of Els Joglars and Teatro de la Abadía: Beyond de Playwright* <<https://qmro.qmul.ac.uk/jspui/handle/123456789/402>> [Consultado: 26 de abril de 2014]. Publicado por Suffolk (RU): Tamesis Books, 2014.
- BRIOSO, Héctor (2005), “Metateatralidad en algunas loas atribuidas a Lope de Vega”, *Antes y después del “Quijote”. Cincuentenario de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda*, Valencia: Generalitat. Biblioteca Valenciana, pp. 163-69.
- CABAL, Fermín (1982), “Albert Boadella, un bufón con vocación universal”, *Primer Acto*, n.º 193, abril, pp. 15-24.

- (1995), “Mecanismos de la teatralidad”, en José SANCHIS SINISTERRA, *Valeria y los pájaros. Bienvenidas*, Madrid: ADE (Asociación de Directores de Escena de España).

CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis (2004), “Alfonso Sastre en lucha perpetua. Entrevista con Alfonso Sastre, dramaturgo y teórico teatral”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, n.º 11, mayo <http://www.la-ratonera.net/numero11/n11_sastre.html> [Consultado: 9 de julio de 2014].

CASTRO, Eva (2003), “El arte escénico en la Edad Media”, en Javier HUERTA CALVO, (dir.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, pp. 55-85.

CENTENO, Enrique (1996), *La escena española actual (Crónica de una década 1984-1994)*, Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores).

CORNAGO BERNAL, Óscar (2004), “Teatralidad y teatrería en la sociedad del espectáculo (Las estrategias del bufón)”, *Teatro y sociedad en la España actual*, Wilfried FLOECK y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), Madrid: Iberoamericana, pp. 209-22.

COUDERC, Christophe (2010), “Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia Nueva*”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie. Regards croisés sur la scène européenne*, Juan Carlos GARROT ZAMBRANA, (dir.), Centre d’Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais de Tours, pp. 89-110 <<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre/index.php>> [Consultado: 8 de enero de 2012].

DAVIS, Kathleen E. (1986), “Metateatro en *Lola la comedianta*”, *Ínsula*, n.º 476-77, julio- agosto, pp. 10-11.

DE LIMA, Daniel (2005), *Animalario. Bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir*, Barcelona: Plaza&Janés.

DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (ed.) (2006), *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*, Gijón: Cátedra Miguel Delibes. Libros del Pexe.

- (2002), *Teatro español 1980-2000. Catálogo visitado*, Salamanca: Universidad.

DE PACO, Mariano, “Buero Vallejo y Alfonso Sastre en la sociedad democrática”, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, n.º 3, 2013.

- (1985), “*La taberna fantástica*, tragedia compleja”, n.º 210-211, septiembre-octubre y noviembre-diciembre, pp. 81-3.
- (ed.) (1998), *La creación escénica y la sociedad española*, Murcia: Universidad
- y Virtudes SERRANO (1999), “Introducción” a Antonio BUERO VALLEJO, *Misión al pueblo desierto*, Madrid: Castalia.

DÍAZ SANDE, José Ramón (2005), “Hamelin. Entrevista”, *madridteatro.com/teatr*, <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista052.htm>> [Consultado: 21 de julio de 2014].

DÍEZ BORQUE, José María (coord.) (1989), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres: Tamesis Books.

- (1972), “Teatro dentro del teatro, novela [dentro] de la novela en Miguel de Cervantes”, *Anales cervantinos*, n.º 11, pp. 113-28.

DIXON, Victor (1997/98), “*Lo fingido verdadero* y sus espectadores”, *Diablotexto*, n.º 4/5, Departamento de Filología Española, Universidad de Valencia, pp. 97-114.

DOMÉNECH, Fernando (2001), “El martirio del actor. (A propósito de *Lo fingido verdadero*)”, *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 87, septiembre-octubre, pp. 104-08.

EBERSOLE, Alba V. (1988), *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, Valencia: Albatros.

ESPEJO SURÓS, Javier (2010), “Auto-théâtralisation et folie dans le théâtre religieux castillan de la première moitié du XVI^e siècle”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie. Regards croisés sur la scène européenne*, Juan Carlos GARROT ZAMBRANA (dir.), Centre d’Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais de Tours, pp. 31-50 <<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre/index.php>> [Consultado: 8 de enero de 2012].

FANJUL, Sergio (2015), “El teatro que refleja la realidad”, *El País*, 21 de marzo
<<http://m.elcultural.com/revista/escenarios/Sainete-chino-en-Matadero/36096>>
[Consultado: 23 de marzo de 2015].

FELDMAN, Sharon G. (1994), “*Ello dispara* de Fermín Cabal: hacia una configuración posmoderna del espacio textual/teatral”, en John P. GABRIELE, *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, p. 188-95.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (2004), “Personajes políticos y culturales en el teatro histórico actual: del conde-duque de Olivares a Samaniego”, en Wilfried FLOECK y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid: Iberoamericana, pp. 87-99.

FLOECK, Wilfried (2004), “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”, en Wilfried FLOECK y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid: Iberoamericana, pp. 189-207.

GALINDO, Daniel (2015), “Los vecinos y los autores toman la palabra”, *RTVE*, 20 de marzo
<<http://www.rtve.es/radio/20150320/vecinos-autores-toman-palabra/1118760.shtml>> [Consultado: 23 de marzo de 2015].

GARCÍA GUTIÉRREZ, Juan (2002), “Dos aspectos de la cosmovisión barroca: La vida como sueño y el mundo como teatro”, *Revista de Estudios Extremeños*, n.º 58 (3), pp. 863-76
<http://www.dip-badajoz.es/publicaciones/reex/rcex_3_2002/estudios_03_rcex_3_2002.pdf> [Consultado: 27 de octubre de 2013].

GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, (dir.) (2010), *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie. Regards croisés sur la scène européenne*, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais de Tours, marzo
<<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre/>> [Consultado: 8 de enero de 2012].

- (2010), “Le Diable comme auteur et metteur en scène, dans les *Auto sacramentales* de Calderón de la Barca”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie. Regards croisés sur la scène européenne*, Centre d'Études Supérieures de

- la Renaissance. Université François-Rabelais de Tours, Juan Carlos GARROT ZAMBRANA (dir.), 2010, pp. 111-30 <<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre/index.php>> [Consultado: 8 de enero de 2012].
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco (2013), “Antonia Bueno. El monólogo despoja al hecho escénico de adornos y oropeles”, en Antonia BUENO, *Bel la Bella*, México: Comoartes, p. 19 <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/antonia-bueno-publica-su-monologo-bel-la-bella/>> [Consultado: 1 de septiembre de 2014].
- GLADHART, Amalia (1994), “Tragedia y metateatro en *Luces de bohemia*”, *Hispanófila*, n.º 112, pp. 11-25.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2003), “La teoría teatral en la Edad Media”, en Javier HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 85-108.
- GUZMÁN, Alison (2012), “La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009”, Tesis Doctoral, Emilio DE MIGUEL MARTÍNEZ (dir.), Salamanca: Universidad.
- HARRIS, Carolyn J. (1994), “Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero”, en John P. GABRIELE (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 170-81.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2002), “Usos de la metateatralidad: las comedias de Lope de Rueda”, *Scriptura*, n.º 17, pp. 211-26.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1988/9), “Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega”, *Anales de Filología Hispánica*, vol. 4, pp. 75-96.
- HERRERO VECINO, Carmen (1993/4), “Ramón Gómez de la Serna y el público teatral: *El teatro en soledad*”, *DRACO. Revista de Literatura de la Universidad de Cádiz*, n.º 5-6, Cádiz: Universidad, pp. 63-85.
- HUERTA CALVO, Javier (2007), “El metateatro breve de Carmen Resino”, *Estreno*, n.º 33.2, otoño, 21-5.
- (dir.), Fernando DOMÉNECH RICO, Emilio PERAL VEGA (coords.) (2003), *Historia del teatro español II. Del siglo XVII a la época actual*, Madrid: Gredos.

- IGLESIAS SIMÓN, Pablo (2014), “Ideas y apuntes sobre la escritura dramática a propósito de *Justo en medio del paralelo 38*”, en José ROMERA CASTILLO (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid: Verbum, pp. 147-62.
- L.L.S (1984), “‘Farsa inmortal...’, en la Cadarso”, *ABC*, 18 de febrero, p. 69 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1984/02/18/069.html>> [Consultado: 18 de septiembre de 2014].
- LADRA, David (2013), “Conversación bajo el glaciar”, *Leer teatro*, n.º 1, *El kiosco teatral*, Asociación de Autores de Teatro <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-1/de-aqui-y-de-ahora-1/>> [Consultado: 16 de diciembre de 2013].
- LADRÓN DE GUEVARA, Eduardo (1985), “Entrevista con J. L. Alonso de Santos”, n.º 210-211, septiembre-octubre y noviembre-diciembre, pp. 54-7.
- LARSON, Catherine (1989), “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 1013-19.
- LEONARD, Candyce (1994), “Los niveles de ficción en *Un maldito beso* de Concha Romero”, en John P. GABRIELE, *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, p. 188-95.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (1986), “‘La entretenida’: parodia y teatralidad”, *Anales cervantinos*, n.º 24, pp. 193-205.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2005), “*Hamelin*. Cuento repugnante para adultos”, *Madrid Teatro* <<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro118.htm>> [Consultado: 16 de julio de 2014].
- (2007), “La palabra, ave fénix del teatro”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-palabra-ave-fnix-del-teatro-0/html/0187ca96-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html> [29 de octubre de 2007].

- (2008), “La herencia del Quijote y de Cervantes en mi teatro”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-herencia-del-quijote-y-de-cervantes-en-mi-teatro-0/>> [26 de marzo de 2008].

MARTÍN MARÁN, José Manuel (1986), “Los escenarios teatrales del ‘Quijote’”, *Anales cervantinos*, n.º 24, pp. 27-46.

MARTÍNEZ, Monique (2004), *J. Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*, Ñaque: Ciudad Real.

MAYORGA, Juan (1999), “El espectador como autor”, *Primer Acto*, n.º 278, , p. 122.

- (1998), “*Shock*”, *Primer Acto*, n.º 273, marzo-abril, p. 124.

MEDINA VICARIO, Miguel (1992), “A propósito de *Trampa para pájaros*”, *Primer Acto*, n.º 243, pp. 96-105.

MIRAS, Domingo (2005), “Entrevista a José Monleón”, *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, n.º 22, primavera, Madrid, pp. 36-46.

NEWBERRY, Wilma (1973), *The Pirandellian Mode in Spanish Literature From Cervantes to Sastre*, New York: State University of New York Press Albany.

O’CONNOR, Patricia W. (2007), “Carmen Resino: una autora audaz fiel a su estilo”, *Estreno*, n.º 33.2, otoño, pp. 7-9.

OJEDA, Alberto (2015), “Sainete chino en Matadero”, *El Cultural* <http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=36096> 13 de marzo [Consultado: 23 de marzo de 2015].

OLID GUERRERO, Eduardo (2009), “Donde lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchara leer: sobre el lenguaje metadramático de los títeres de maese Pedro”, *Anales Cervantinos*, vol. XLI, pp. 63-81. <<http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/53/53>> [Consultado: 21 de octubre de 2012].

OLIVA, César (2000), “Literatura dramática española de los setenta: auge y variedad estética”, *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 82, septiembre-octubre, pp. 154-61.

- (2003), *Teatro español del siglo XX*, Madrid: Síntesis.
- (2004), *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid: Cátedra.
- y Francisco TORRES MONREAL (2003), *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.

ORTAS DURAND, Esther (1993/4), “Metateatro y reteatralización en Fermín Cabal”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIX-XX, pp. 39-60.

PASCUAL, Itziar (1995), “La escritura del camaleón”, *Primer Acto*, n.º 257, enero-febrero, pp. 39-41.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1996), *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, Estella: Cénlit, pp. 301-533.

PERALES, Liz (2004), “Cronología teatral de la democracia”, <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Cronologia-teatral-de-la-democracia/9191>> 25 de marzo [Consultado: 27 de enero de 2007].

- (2010), “El teatro cruel de Francisco Nieva”, *El Cultural*, 30 de abril <<http://www.elcultural.es/revista/escenarios/El-teatro-cruel-de-Francisco-Nieva/27099>> [Consultado: 17 de febrero de 2015].
- (2006), “Entrevista a Alfonso Sastre”, *El Cultural*, 16 de noviembre <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Alfonso-Sastre/19069>> [Consultada: 16 de noviembre de 2006].
- (2006), “Entrevista a Jordi Galceran”, *El Cultural*, 8 de junio, <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jordi-Galceran/17569>> [Consultada: 25 de enero de 2007].

- PERALES, Liz (2003), “Manuel Martínez Mediero. A los autores se les renueva para matarlos”, 2 de octubre, *El Cultural* <<http://www.elcultural.es/revista/teatro/Manuel-Martinez-Mediero/7926>> [Consultado: 26 de febrero de 2015].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1999), “Dimensión ficcional y dimensión metaficcional del texto secundario (sobre el último teatro de Alfonso Sastre)”, en José Ángel ASCUNCE (coord.), *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru, pp. 305-39.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo (2011), “La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España”, *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, RESAD, n.º 27, julio-diciembre 2011, pp. 13-32.
- (1999), “Notas sobre la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco”, *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, RESAD, n.º 3, pp. 9-19.
 - (2000), “Introducción” a José SANCHIS SINISTERRA, *¡Ay, Carmela! El lector horas*, Madrid: Castalia, pp. 9-81.
- PETER HOLT, Marion (1988), “The Metatheatrical Impulse in Post-Civil War Spanish Comedy”, *The Contemporary Spanish Theater. A Collection of Critical Essays*, Martha T. HALSEY y Phillis ZATLIN (eds.), Lanham MD and London: University Press of America, pp. 79-91.
- PIÑERO, Marga (2005), “*El Buscón*, versión de J. L. Alonso de Santos. Narrativa y teatralidad”, *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, RESAD, n.º 13, julio-diciembre.
- RAGUÉ-ARIAS, M^a José (1996), *El teatro español de fin de milenio en España*, Barcelona: Ariel.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2009), “Entrevista a José Sanchis Sinisterra”, en José SANCHIS SINISTERRA, *La máquina de abrazar*, Madrid: Huerga y Fierro Ed., pp. 13-31.

- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2011), “Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, Université du Québec à Trois-Rivières, n.º 5 <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>> [Consultado: 6 de septiembre de 2013].
- RUGGERI MARCHETTI, Marta (1979), “La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro* de Alfonso Sastre”, *Pipirijaina*, n.º 10, septiembre-octubre, pp. 2-9.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2004), “La teatralidad bifronte de Francisco Benítez (Tragedia y farsa en el pergamino de la historia de Francia)”, *Monteagudo*, 3ª Época, n.º 9, pp. 127-42.
- (1986/7), “Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza”, *Anales de Literatura Española*, n.º 5, pp. 479-94 <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7532/1/ALE_05_24.pdf> [Consultado: 27 de septiembre de 2014].
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2001), *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- SALVAT, Ricard (1995), “Alrededor de *La sombra del Tenorio*”, *Primer Acto*, n.º 257, enero-febrero, pp. 61-3.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (2013), “*El Nacional*, de Albert Boadella: en defensa del teatro puro”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, n.º 3, Madrid: CDT <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/analisis.php?vol=3&doc=5_> [Consultado: 19 de diciembre de 2013].
- SANCHIS SINISTERRA, José (2001), “El Teatro Fronterizo”: “Manifiesto” y “Planteamientos”, en *¡Ay Carmela! Ñaque*, Madrid: Cátedra, pp. 267-71.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002), *La escena sin límites*, Ciudad Real: Ñaque.
- SASTRE, Alfonso (1979), “Nota del autor sobre *El camarada oscuro*”, *Pipirijaina*, n.º 10, septiembre-octubre.
- SERRANO, Virtudes (2007), “Tragedias vividas y vidas soñadas. *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino”, *Estreno*, n.º 33.2, otoño, pp. 26-7.

SITO ALBA, Manuel (1983), “El metateatro en Calderón: *El Gran Teatro del Mundo*”, *Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el Siglo de Oro”, Anejos de la revista Segismundo*, Luciano GARCIA LORENZO (dir.), n.º 6, tomo II, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 789-802.

SOSA, Marcela Beatriz (2010), “*Entre bobos (no) anda el juego: convenciones genéricas, metateatro y efecto de recepción en la comedia de Rojas Zorrilla*”, *Castilla. Estudios de Literatura* n.º 1, Valladolid: Universidad de Valladolid <<http://www5.uva.es/castilla/wp/wp-content/uploads/2010/02/4.MBS2.pdf>> [Consultado: 21 de octubre de 2012].

- (2004), *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid: Universidad.
- (2012), “Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Edición digital a partir de *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pp. 121-35].

TRANCÓN, Santiago (1982), “Teatro español, 82. ¿Crisis del teatro español?”, *Primer Acto*, n.º 194, pp. 8-11.

VÉLEZ-SÁINZ, Julio (2000), “El Recueil Fossard, la compañía de los Gelosi y la génesis de Don Quijote”, *Revista Cervantes*, vol. XX, n.º 2, otoño <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--39/html/0279312e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_16.html> [Consultado: 17 de julio de 2013].

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca (2004), “Creación autorial y gestión teatral: una interrelación en la escena española contemporánea”, en Wilfried FLOECK y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-30.

VILLÁN, Javier (1996), “Padre Ubú Gran Dictador y Dios”, *El Mundo*, 16 de febrero <http://www.elsjoglers.com/produccions/prensa_ubu.pdf> [Consultado: 21 de febrero de 2011].

VITALE, Rosanna (1991), *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Pliegos de ensayo.

WARDROPPER, Bruce W. (1968), “La imaginación en el metateatro calderoniano”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México D.F., 26-31 de agosto, Carlos MAGIS (ed.), México D.F.: El Colegio de México, 1970, pp. 923-30.

ZACHMAN, Jennifer (2007), “¡Arriba la Paqui! de Carmen Resino”, *Estreno*, n.º 33.2, otoño, pp. 11-3.

ZATLIN, Phyllis (2004), “‘Cachorros de negro mirar’, de Paloma Pedrero y ‘El traductor de Blumemberg’, de Juan Mayorga: dos acercamientos al neonazismo”, en Wilfried FLOECK y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 175-86.

- (1992), “Metatheatre and the Twentieth-Century Spanish Stage”, *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, volume 17, issues 1-3, pp. 55-74.

ZIMIC, Stanislav (1983), “‘La cueva de Salamanca’: parábola de la tontería”, *Anales cervantinos*, n.º 21, pp. 135-52.

6. Otras obras de teatro estudiadas como referencia para el concepto de lo metateatral

ALBEE, Edward, *¿Quién teme a Virginia Wolf?*, Alberto Mira (ed.), Madrid: Letras Universales. Cátedra, 1997.

BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot*, Barcelona: Fábula. Tusquets Editores, 2003.

- *Final de partida*, Barcelona: Colección Marginales. Tusquets Editores, 1997.
- *Los días felices*, Madrid: Cátedra. Letras Universales, 1999.

BELBEL, Sergi, *¡Hombres!*, Madrid: SGAE, 1995.

- *AG/VW. Calidoscopios y faros de hoy*, Madrid: CNNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), 1986.

BUERO VALLEJO, Antonio, *Diálogo secreto*, en Luis Iglesias FEIJOO y Mariano DE PACO (ed.), *Obra completa I. Teatro*, Madrid: Espasa-Calpe, 1994.

- *El concierto de San Ovidio. La Fundación*, Madrid: Colección Austral. Espasa-Calpe, 1984.
- *Historia de una escalera*, Virtudes SERRANO (ed.), Madrid: Colección Austral. Espasa-Calpe, 2003.

CABAL, Fermín, *Caballito del diablo* (con *Esta noche gran velada*), Madrid: Fundamentos, 1995.

CABALLERO, Ernesto, *El cuervo graznador grita venganza*, Madrid: CNNTE, 1985.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Madrid: Colección Austral. Espasa-Calpe, 2003.

CALVO SOTELO, Joaquín, *La muralla*, Salamanca: Almar, 1980.

CHÉJOV, Antón, *La gaviota*, Madrid: Alianza, 2003.

CUNILLÉ, Lluïsa, *Accidente*, 1996 <http://w3.cnice.mec.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/cunille/laobra/texto_obra.htm> [Consultada: 13 de octubre de 2006].

GALA, Antonio, *Anillos para una dama* (con *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*), Andrés Amorós (ed.), Madrid: Castalia, 1988.

- *Petra Regalada*, en *Tetralogía de la libertad*, Madrid: Biblioteca Antonio Gala, Espasa-Calpe, 1998.

GALCERAN, Jordi, *Dakota*, Madrid: SGAE, 1999.

GENET, Jean, *El balcón*, Barcelona: Losada, 2000.

- *Las criadas*, Madrid: Alianza, 1996.

- HANDKE, Peter, *The ride across lake Constance*, London: Eyre Methuen Ltd., 1973.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *Los habitantes de la casa deshabitada*, Madrid: Alfíl, 1969.
- LÓPEZ RUBIO, José, *La venda en los ojos*, en *Teatro selecto*, Alfredo MARQUERÍE (pról.), Madrid: Escelier, 1969.
- MARTÍN RECUERDA, José María, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de Otoño*, José María RODRÍGUEZ MÉNDEZ (ed.), Madrid: Cátedra, 2002.
- *El teatrillo de Don Ramón*, Madrid: Escelier, 1969.
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio, *Fábulas zoológicas*, Madrid: Fundamentos, 1976.
- *Farsas contemporáneas*, León: Everest, 2005.
 - *Tiempo de guerrilla*, Murcia: Universidad, 2000.
- MAYORGA, Juan, Mayorga, Juan, *Animales nocturnos* <www.cnice.mecd.es/recursos/secundaria/optativas/teatrohoy/mayorga/laobra/texto1.htm> [Consultada: 3 de septiembre de 2004].
- MOLIÈRE, *El avaro*, Madrid: Alianza, 2004.
- MUÑOZ SECA, Pedro, *La venganza de don Mendo*, Javier Huerta Calvo (intr.), Madrid: Edaf, 1998.
- NEVILLE, Edgar, *El baile*, en *Teatro selecto*, Madrid: Escelier, 1968.
- PIRANDELLO, Luigi, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Madrid: Alianza, 1992.
- RUIBAL, J., *Teatro sobre teatro*, Madrid: Cátedra, 1981.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Flechas del ángel del olvido*, Ciudad Real: Ñaque, 2004.
- SASTRE, Alfonso, *Ana Kleiber*, en *Teatro selecto*, Madrid: Escelier, 1966.
- *Asalto nocturno. Cargamento de sueños. Prólogo patético*, Madrid: Taurus, 1964.
 - *El camarada oscuro*, Hondarribia (Guipuzkoa): Hiru, 1991.

- *Escuadra hacia la muerte* (con *La mordaza*), Farris Anderson (ed.), Madrid: Castalia, 1984.

SCHNITZLER, Arthur, *A cacatúa verde*, Santiago de Compostela: IGAEM (Instituto Galego Das Artes Escénicas e Musicais), 2001.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens (eds.), Madrid: Cátedra. Letras Universales, 1992.

- *La tempestad*, Manuel Ángel Conejero (ed.), Madrid: Cátedra. Letras Universales, 2005.

SIGNES, Miguel, *El bonito juego de los números*, Murcia: Universidad, 1988.

- *La rara distancia* Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- *Un Eduardo más*, València: Universitat, 2002.

SIRERA, Josep Lluís; Sirera, Rodolf, *Silencio de negra*, Madrid: La avispa, 2002.

STOPPARD, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, London: Faber and Faber, 1968.

- *The Real Inspector Hound*, London-Boston: Faber and Faber, 1970.

VALLE-INCLÁN, Ramón María, *Comedias bárbaras*, Antonio Risco (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

- *Divinas palabras*, Luis Iglesias Feijoo (ed.), Espasa-Calpe, 1991.
- *La marquesa Rosalinda*, César Oliva (ed.), Madrid: Colección Austral. Espasa-Calpe, 1991.

VALLEJO, Alfonso, *El cero transparente*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/aat/01048418329039392980035/007173.pdf?incr=1>> [Consultada: 26 de mayo de 2005].

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Lo fingido verdadero*, *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 87, septiembre-octubre 2001, pp. 109-39.

WEISS, Peter, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*. Drama en dos actos. Representado por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade, México: Grijalbo, 1965.

WILDER, Thornton, *Our town* (con *The skin of our teeth* y *The Matchmaker*), London: Penguin Books, 1962.

7. Páginas electrónicas

ACOTACIONES. *REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN TEATRAL*, RESAD <<http://www.resad.com/acotaciones/>>.

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO <aat.es>.

ASSOCIACIÓ D'EScriptors EN LLENGUA CATALANA <<http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet/index.php>>.

BABELIA, *EL PAÍS* <<http://cultura.elpais.com/cultura/babelia.html>>.

BEZERRA, Paco <<http://www.pacobezerra.com/>>.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes <www.cervantesvirtual.com>.

BUENO, Antonia <<http://mujerdeteatro.blogspot.com.es/>>.

CAMPOS, Jesús <<http://www.jesuscampos.com>>.

DON GALÁN. *REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL*, CDT <<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/index.php>>.

EL CULTURAL <www.elcultural.es>.

ELS JOGLARS, <www.elsjoglars.com>.

ESCABIAS, Juana <<http://www.juanaescabias.es>>.

IGLESIAS SIMÓN, Pablo <<http://www.pabloiglesiassimon.com/>>.

BASES DE DATOS DE TESIS DOCTORALES (TESEO), Ministerio de Educación y Ciencia
<<http://www.mcu.es/TESEO/>> [Consultada: 8 de marzo de 2007].

TEATRO DE HOY, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
<http://w3.cnice.mec.es/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/index.html>.

PARNASEO, Universitat de València <<http://parnaseo.uv.es/>>.

RESINO, Carmen <<http://www.carmenresino.com/index.html>>.

8. Ediciones digitalizadas de revistas y bases de datos

PIPIRIJAINA, Edición facsímil digitalizada de la publicación periódica, CD-ROM, 1974-1983, Madrid: CDT, 2000.

PRIMER ACTO. CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN TEATRAL, MONLEÓN, José, edición facsímil digitalizada de la publicación periódica, 1957-, DVD, Madrid: INAEM, 2004.

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO [TESO], VERSIÓN 1.00. BASE DE DATOS DE TEXTO COMPLETO, CD-ROM, Chadwyck-Healey España, 1997.